

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA DIALECTIQUE DU SIGNE ET DE LA MATIÈRE
DEPUIS LES ANNÉES 1950 EN ARCHITECTURE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
CHRISTIAN SEMAAN

DÉCEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Ce travail est dédié à la mémoire de ma mère.

Puisque derrière chaque geste de ma vie il y a un peu de toi.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier cordialement toutes les personnes qui m'ont soutenu et encouragé dans ma recherche. Merci tout d'abord à Louis Martin, mon directeur de recherche qui a cru en ce projet depuis le début, qui m'a éclairé tout au long de mon travail et de la rédaction de ce mémoire. Merci au laboratoire d'études de l'architecture potentielle L.E.A.P et en particulier Jean-Pierre Chupin pour son soutien et son regard critique. Merci à l'équipe de la bibliothèque de l'Université de Québec à Montréal UQAM pour leur support.

Merci à mon frère et à mon père, sans vous je n'y serais jamais arrivé. Merci à ma grande famille reconstituée; mes amis. Merci à Charles Aouad, Joseph Al-Hourany, Katya Montagnac, Laurent Haddad, Lisa-Marie Prince Audet, Nadim Sioufi et Véronique Borboen pour votre présence. Merci à vous toutes et tous, celles et ceux que je n'ai pas nommés. Finalement un merci particulier au maître Guvder pour son inépuisable inspiration.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
PARTIE I	
LE FORMALISME DE COLIN ROWE EN REGARD DE L'IMAGE DU BRUTALISME DE REYNER BANHAM	
CHAPITRE I	
LE FORMALISME DE COLIN ROWE ET DE ROBERT SLUTZKY : LA DIALECTIQUE DE LA TRANSPARENCE LITTÉRALE ET PHÉNOMÉNALE	8
1.1 La transparence : caractéristique de l'architecture moderne	8
1.2 Transparence littérale et phénoménale, une théorie au sens de la Gestalt.	11
1.2.1 Aperçu sur Colin Rowe et Robert Slutzky	12
1.2.2 Résumé des deux essais sur la transparence par Colin Rowe et Robert Slutzky	15
1.2.2.1 Résumé de la première publication de 1963	15
1.2.2.2 Résumé de la deuxième publication de 1971	18
1.2.3 L'approche historique vs l'approche théorique	19
1.3 La dialectique de la transparence littérale et phénoménale comme une méthode de projet	21
1.4 La réception critique du Formalisme de Colin Rowe et de Robert Slutzky	23
1.4.1 Rosalind Krauss et le modèle cognitive	23
1.4.2 La transparence et la sémiologie : Bernhard Hoesli	24
1.4.3 Anthony Vidler : la théorie formaliste de Rowe entre une avant-garde et une arrière-garde	25
1.5 Conclusion	26

CHAPITRE II	
LA MATÉRIALITÉ DU NOUVEAU BRUTALISME : LA DIALECTIQUE DE L'IMAGE DES MATÉRIAUX 'AS FOUND' ET DE LA FORME	28
2.1 Introduction	28
2.1.1 Aperçu sur Banham	31
2.1.2 La réaction brutaliste contre les principes classiques.	32
2.2 Le Nouveau Brutalisme	35
2.3 L'apogée de la technologie chez Banham	36
2.4 La dialectique de l'image des matériaux <i>trouvés comme tels</i> et de la forme	39
2.4.1 L'esthétique formaliste contre l'esthétique des matériaux bruts	39
2.4.2 Du matériau <i>trouvé comme tel</i> à l'image brutaliste	42
2.5 L'impact de l'image au niveau de la représentation et de la construction	43
2.6 La fin du brutalisme	45
PARTIE II	
LE MODÈLE SÉMIOLOGIQUE DE ROBERT VENTURI ET DE DENISE SCOTT BROWN EN REGARD DU PROJET TECTONIQUE DE KENNETH FRAMPTON	
CHAPITRE III	
LE MODÈLE SÉMIOLOGIQUE DE ROBERT VENTURI ET DE DENISE SCOTT BROWN LA DIALECTIQUE DU <i>HANGAR DÉCORÉ</i> ET DU <i>CANARD</i>	51
3.1 Introduction	51
3.1.1 Aperçu sur Robert Venturi et Denise Scott Brown	54
3.2 L'image historique et la recherche du signe	56
3.2.1 Introduction au livre de Robert Venturi <i>Complexity and Contradiction in Architecture</i> par Vincent Scully	56
3.2.2 Résumé récapitulatif de <i>Complexity and Contradiction in Architecture</i> de Robert Venturi; les différents principes d'analyses formels	57
3.2.3 L'apport de <i>Complexity and Contradiction in Architecture</i>	63
3.3 La dialectique du <i>canard</i> et du <i>hangar décoré</i> ; une théorie sémiologique	64
3.3.1 Introduction au langage du signe	64
3.3.2 Résumé de <i>Learning from Las Vegas</i>	66
3.3.3 L'apport de <i>Learning from Las Vegas</i> : La dialectique du <i>canard</i> et du <i>hangar décoré</i>	71
3.4 La parenté et les différences avec Rowe et les brutalistes	74

CHAPITRE IV	
LA NOTION DU CONSTRUCTIF ET DU SOCIAL DANS L'ŒUVRE DE KENNETH FRAMPTON : LE PROJET TECTONIQUE	78
4.1 Introduction	78
4.2 Aperçu sur Kenneth Frampton	81
4.3 La matérialité constructive	84
4.3.1 Apport du texte sur le régionalisme critique	84
4.4 La signification constructive	90
4.4.1 L'apport du livre <i>Studies in Tectonic Culture</i>	90
4.5 La réception du travail de Frampton sur la tectonique	96
4.5.1 La tectonique comme catégorie analytique	97
4.5.1 La tectonique comme projet critique	97
4.6 La dialectique entre le physique et le social	99
4.6.1 L'apport du livre <i>Labor, Work and Architecture</i>	99
4.7 La dialectique entre la signification constructive et la matérialité constructive	102
CONCLUSION	106
BIBLIOGRAPHIE	110
LISTE DES ILLUSTRATIONS	120

RÉSUMÉ

En observant le contexte architectural actuel, on note que les architectes s'intéressent davantage à faire valoir l'apparence de la surface de l'enveloppe extérieure de leurs bâtiments. Ce déplacement nous interpelle sur les raisons derrière ce type de changement au niveau conceptuel en architecture. L'examen de deux ouvrages récents nous révèle l'existence d'une tension entre l'aspect significatif et l'aspect matériel, ou pour le dire autrement, entre le signe et la matière. Notre objectif sera de faire l'histoire de cette dialectique afin de mieux saisir la nature de ce déplacement et comment cette opposition a pu déplacer la conception vers la surface et vers l'enveloppe extérieure.

Notre étude montre que l'hypothèse de base de la dialectique du signe et de la matière se divise en trois parties. La première expose la dialectique existante, dans les années 1950 en Angleterre, du formalisme de Colin Rowe et Robert Slutzky et d'autre part, de l'image des matériaux *trouvés comme tels* des brutalistes promus par Reyner Banham. En deuxième partie, cette dialectique se développe aux États-Unis à partir des années 1960 pour prendre une autre forme d'opposition entre le modèle sémiologique de Robert Venturi et de Denise Scott Brown et en contre partie le projet tectonique de Frampton basé sur son interprétation matériel et significatif de la construction. L'opposition actuelle entre les descriptions phénoménologiques de la surface et l'ambition d'une politicisation significative de l'enveloppe constitue le troisième moment de la dialectique du signe et de la matière.

Avec chaque position, cette dialectique est reformulée par les modèles théoriques de chaque discours. Ainsi, l'introduction de la sémiologie a déplacé l'ambiguïté perceptuelle par une ambiguïté plus sémantique. Par la suite, les considérations phénoménologiques apportées à la matière ont introduit des notions sensorielles. La nouvelle opposition illustre une apparente incompatibilité de modèles et de sensibilités qui appelle une réconciliation dont l'horizon n'est pas encore perceptible. Le développement de la dialectique du signe et de la matière à partir des années 1950 est donc l'explication que nous proposons au déplacement conceptuel du débat sur l'apparence et plus particulièrement au niveau de la surface et de l'enveloppe.

Mots clés : façade, surface, enveloppe, théorie, conception, dialectique, opposition, matière, signe, construction, représentation, Colin Rowe, Robert Slutzky, Kenneth Frampton, Reyner Banham, Robert Venturi, Denise Scott Brown, David Leatherbarrow, Alejandro Zaera Polo.

INTRODUCTION

Depuis les années 1990, on observe l'émergence, parmi les tendances récentes en architecture, d'une attention méticuleuse à l'assemblage des matériaux composants l'enveloppe extérieure des bâtiments. Ainsi, dans le travail d'Herzog et de Meuron par exemple, le travail sur la construction des enveloppes devient le lieu d'un questionnement sur la notion de façade héritée de la période postmoderne. De manière très générale, que l'enveloppe contemporaine représente ou nie les processus constructifs qui lui donne sa matérialité, sa signification reste souvent indéterminable. Ainsi, les réflexions récentes sur l'enveloppe architecturale semblent déplacer la conception sémiologique de la façade postmoderne comme écran destiné à communiquer un message à la fois dénotatif et connotatif.

Cette tension entre une « poésie constructive » plus ou moins hermétique et un « système de représentation » conventionnel plus ou moins transparent marquent aussi la littérature critique actuelle qui analyse ces nouveaux développements. Contraints par les impératifs liés à la construction et à la représentation, les architectes recherchent de nouvelles significations qui oscillent entre une représentation technique ou constructive et une représentation d'un ordre plus idéologique. Deux essais récents nous permettent d'illustrer cette dialectique entre « l'apparence constructive » et la façade comme « lieu de signification. »

Dans leur livre *Surface Architecture*¹, David Leatherbarrow et Mohsen Mostafavi décrivent minutieusement la surface de plusieurs objets bâtis. Bien que leur ouvrage examine des projets construits à différentes époques, leur approche n'est pas basée sur un désir de

¹ Leatherbarrow, David, et Mohsen Mostafavi. 2002. *Surface architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 264 p.

reconstruction historique des intentions des divers architectes mais plutôt sur la description phénoménologique de la notion de surface, notion originale dont ils cherchent à clarifier les contours conceptuels en architecture. Ainsi, en se concentrant sur la matérialité de la surface, ils isolent les caractéristiques propres à chaque exemple. Les auteurs développent une hypothèse selon laquelle la manière dont les matériaux sont assemblés nous donne une idée de leur propre temporalité. Par exemple, les matériaux traditionnels confectionnés avec des techniques récentes évoquent inévitablement une attitude contemporaine. L'appropriation de la matière par le lieu et le temps s'opère tant au niveau des matériaux qu'au niveau de leurs processus d'assemblage et de fabrication. Les auteurs s'appliquent ultimement à décrire comment la surface reste subordonnée aux enjeux de représentation et de production.²

Dans son essai intitulé *The Politics of the Envelope*³, Alejandro Zaera Polo poursuit des objectifs diamétralement opposés. L'auteur divise son texte en quatre parties. La première, intitulée « la matérialité politique⁴, » signale le besoin urgent de réfléchir aux rapports qu'entretient l'architecture avec ce qu'il nomme « les écologies du pouvoir⁵. » Selon l'auteur, ces dernières comprennent les institutions publiques et privées, les acteurs politiques et sociaux ainsi que les facteurs économiques et techniques. Il avance que l'apparence de l'architecture serait déterminée par ces pouvoirs politiques au point d'en devenir l'incarnation même. Dans la deuxième partie intitulée « l'enveloppe comme agent politique », Zaera Polo

² Pour Leatherbarrow et Mostafavi, la *production* est l'activité de création de produits technologiques au service de l'architecture. Le sens du mot *production* diffère donc du sens du mot *construction*.

³ Zaera-Polo, Alejandro. *The Politics of the Envelope, Part I*, p.199.

⁴ Il se réfère dans cette expression à Nigel Thrift qui met l'emphasis sur le fait que les politiques contemporaines sont progressivement moins reliées à la représentation et aux propositions mais plus dépendantes de la production d'affects. Nigel Thrift, *la théorie non représentationnelle : l'espace, les politiques*, (London, Routledge, 2007). En anglais (Affect).

⁵ L'auteur souligne la place primordiale de la représentation de l'idéologie politique dans le projet architectural. Il faut toutefois éclaircir sa compréhension de l'emprise politique sur l'architecture. À la différence des idéologies globales du passé, l'auteur évoque la notion d'« écologie du pouvoir » pour dénoter une forme de micro-politique adaptée à tous les niveaux d'usages technologiques et sociaux comme le pouvoir politique des entreprises de production, des municipalités locales, etc.

introduit le néologisme *visagété*⁶ pour décrire comment la structure même du bâtiment constitue un médium capable d'incarner et de transmettre des significations politiques. Selon lui, l'enveloppe n'évoquerait pas que la structure de base, mais permettrait aussi, par sa « visagété moléculaire, » l'interaction de plusieurs couches d'affect différentes. Dans la troisième partie, l'auteur questionne le rôle de la représentation dans notre époque où le récit est déficient, la narrativité spatiale n'existe presque plus et les maîtres d'ouvrage restent anonymes. Selon lui, l'architecture ne sera efficace que lorsqu'elle incarnera ces différents pouvoirs politiques afin d'avoir la capacité d'agir en tant qu'acteur dans la transformation de la société. La conclusion, intitulée « L'action politique de la dimension, » propose une théorie de la politisation de l'enveloppe. Selon cette théorie, l'enveloppe se divise en quatre catégories (l'horizontal-plat, le sphérique, le vertical-plat et le vertical) qui permettent d'établir un lien entre la performance politique et l'organisation spatiale de l'architecture. L'enveloppe devient ainsi le lieu de la politisation de l'architecture, donc un lieu que l'architecture doit absolument exploiter.

Si ces deux textes reconnaissent que l'apparence d'un bâtiment recèle un ensemble de significations, leurs approches méthodologiques, leur terminologie (surface *versus* enveloppe) autant que leurs objectifs pédagogiques les mènent à des conclusions pratiquement irréconciliables. Pour Leatherbarrow et Mostafavi, les enjeux de représentation et de production déterminent les propriétés physiques de la surface et en déterminent par conséquent l'apparence. La surface devient la représentation de la médiation qu'effectue l'architecture entre un lieu précis et les possibilités constructives d'une époque donnée. Chez Zaera Polo, on ne retrouve aucunement cet intérêt pour les contraintes des processus constructifs ou les spécificités du lieu de construction : pour lui, l'architecture est une pure représentation des forces politiques qui déterminent et permettent sa réalisation. Puisqu'il vise à faire de l'enveloppe le lieu privilégié d'un message politique, Zaera Polo adhère plus ou moins explicitement à une conception de signe selon laquelle l'architecture est porteuse de significations qui lui sont externes, significations qu'il serait possible de contrôler pour

⁶ Le mot que l'auteur utilise est *faciality*, cette expression désigne un médium comme un agent de communication et d'organisation des régimes de pouvoir dans un bâtiment. Cette expression est puisée à l'origine de l'expression *visagété* dans l'ouvrage de Gilles Deleuze et de Félix Guattari; dans « Année zéro: visagété », dans *milles plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Trad. Brian Massumi (*Minneapolis : University of Minnesota Press, 1987*).

atteindre des objectifs de transformation sociale précis. Le propos d'Alejandro Zaera Polo s'insère dans une vision politisée de l'enveloppe en architecture toutefois il reste loin de cerner l'aspect physique de la matière. Par contre David Leatherbarrow et Mohsen Mostafavi évoquent la matérialité de la surface mais restent loin de proposer une théorie.

Les différences qui séparent ces deux textes illustrent bien la dialectique sous-jacente au débat actuel autour des enjeux conceptuels de l'apparence architecturale, une dialectique qu'on pourrait décrire bien approximativement par la tension irrésolue entre la matérialité construite et l'image formelle de la « façade », ou encore plus succinctement, entre l'apparence comme matière et comme signe.

La présente recherche est fondée sur l'hypothèse que cette dialectique possède sa propre histoire et que l'examen des principaux textes théoriques qui ont marqué la deuxième moitié du XX^e siècle peut enrichir notre compréhension des développements récents concernant ce champ de questionnement. Ce questionnement a vraisemblablement été inauguré dans les années 1920 par les attaques des pionniers du mouvement moderne contre le façadisme académique et la théorie de la composition. À la lourde façade symétrique de pierre, symbole de la grande tradition académique, les modernes ont opposé la façade libre permise par l'utilisation systématique de la structure en porte-à-faux. Le mur, libéré de sa fonction porteuse, fut transformé en une mince membrane enveloppante. Les architectes du mouvement moderne ont exploité cette nouvelle ouverture et fourni de nombreux exemples de la manière dont on peut conceptualiser cette membrane. La variété des exemples, qui comprenaient des solutions aussi variées que la membrane de verre, le mur rideau métallique et l'écran brise-soleil de béton structural, a interpellé certains théoriciens d'après 1945. Certains d'entre eux ont senti la nécessité de développer une compréhension plus théorique de ces découvertes qui ne semblaient pas animées par les mêmes principes.

Le présent mémoire est divisé en deux parties comprenant chacune deux chapitres.

La première examine l'émergence de la dialectique entre forme et matière dans les années 1950 en Angleterre. Le premier chapitre présente la théorie formaliste de Colin Rowe et de Robert Slutzky et met en évidence que leur opposition entre transparences « littérale et phénoménale » constitue une dialectique au sein même de la forme. Le deuxième chapitre

présente l'analyse du mouvement Brutaliste tel que promu par Reyner Banham. Résolument anti-formaliste, le Brutalisme a mis l'accent sur le potentiel poétique des matériaux bruts tels que trouvés. Mais comme l'a souligné Banham, le Brutalisme a été lui aussi caractérisé par une dialectique exprimée par la tension entre le maintien du message éthique original du mouvement moderne et la recherche d'une esthétique nouvelle, en rupture avec l'architecture héroïque des années 1920.

La deuxième partie examine la dialectique entre l'aspect signifiant et l'aspect constructif qui a découlé du débat entre Rowe et Banham. Le chapitre 3 présente la transformation de la dialectique entre forme et brutalisme dans les travaux de Robert Venturi et Denise Scott Brown publiés dans les années 1960 et 1970. Les travaux théoriques de ce tandem sont ici interprétés comme une synthèse particulière du formalisme de l'ambiguïté perceptuelle promu par Rowe, d'une part, et de la sensibilité brutaliste pour l'objet trouvé et la culture Pop décrite par Banham, d'autre part. Mais à la différence de Rowe, qui avait adopté la théorie de la Gestalt pour théoriser l'ambiguïté comme un phénomène optique, Venturi et Scott Brown ont aussi adopté le modèle sémiologique qui concevait l'architecture comme un système de signes conventionnels et porteurs de sens. Parmi les éléments novateurs de leurs théories, Venturi et Scott Brown ont introduit un modèle sociologique opposant la culture d'élite et la culture populaire qui leur a permis de concevoir leur architecture comme un outil de médiation entre les codes de l'architecture savante et ceux de l'architecture commerciale. Le chapitre 4 est consacré à l'analyse de la critique développée par Kenneth Frampton contre l'architecture de communication théorisée par Venturi et Scott Brown. Adoptant une autre lecture de l'héritage brutaliste, Frampton a cherché, en formulant une théorie originale de la tectonique en architecture, à redonner une importance centrale à l'analyse du travail sur les matériaux dans l'évaluation des œuvres bâties. Sa critique dégage une tension dialectique à l'intérieur de la tectonique entre signification artistique et vérité constructive.

La conclusion met en évidence que l'hypothèse initiale d'une dialectique du signe et de la matière s'avère enrichie par la présence de dialectiques à l'intérieur de chacun des deux termes. L'étude permet d'illustrer que les transformations historiques du modèle sont provoquées par l'introduction de nouvelles méthodes d'analyse qui modifient

considérablement l'horizon théorique. Ainsi, en introduisant la notion d'ambiguïté sémantique, la sémiologie a enrichi l'ambiguïté purement *psychologique* identifiée par la théorie de la Gestalt. De manière semblable, l'approche phénoménologique a introduit des considérations sensorielles qui échappaient à l'analyse sémiologique. Les débats actuels sur l'apparence des bâtiments sont visiblement héritiers des hypothèses qui ont marqué les décennies d'après-guerre. L'opposition actuelle entre les descriptions phénoménologiques de la surface et l'ambition d'une politicisation sémiologique de l'enveloppe constituer une troisième mutation de la dialectique du signe et de la matière. Cette nouvelle opposition illustre une apparente incompatibilité de modèles et de sensibilités qui appelle une réconciliation dont l'horizon n'est pas encore perceptible.

PREMIÈRE PARTIE

LE FORMALISME DE COLIN ROWE CONTRE L'IMAGE DU BRUTALISME DE REYNER BANHAM

CHAPITRE I

LE FORMALISME DE COLIN ROWE ET DE ROBERT SLUTZKY: LA DIALECTIQUE DE LA TRANSPARENCE LITÉRALE ET PHÉNOMÉNALE

1.1 La transparence : caractéristique de l'architecture moderne

En analysant le pavillon de l'exposition de Werkbund de Cologne conçue par Walter Gropius et Adolf Meyer en 1914, Nikolaus Pevsner note que la façade du pavillon marque le triomphe de la transparence sur l'opacité de la construction de maçonnerie traditionnelle. Ce qui l'interpelle c'est la transparence du verre et la légèreté des structures produites par les nouvelles techniques de construction. Effectivement en regardant la scène architecturale de l'époque, l'idée de la transparence semble indissociable des nouvelles technologies. Sur le plan formel, la transparence dans la construction se répand rapidement en Europe. Le constructivisme Russe et le futurisme Italien préconisent le refus de la masse et l'esthétique de la machine. En Allemagne, l'enseignement du Bauhaus s'inspira bientôt de la philosophie pédagogique des constructivistes, notamment sous l'influence de László Moholy-Nagy. Le futurisme Italien n'est également pas sans points de convergence avec le groupe des expressionnistes allemands, et en particulier l'architecte Bruno Taut, connu pour les qualités modernistes de son pavillon de verre de l'exposition de Cologne en 1914. La notion de la transparence s'associe désormais à l'idéologie moderniste pour devenir une caractéristique majeure des enjeux liés à la représentation et à la technologie. Les adeptes de ces mouvements font la promotion du verre et des matériaux industriels. Il faudra toutefois attendre les textes des années 1920 pour que la transparence acquière une valeur idéologique. En 1927, Hannes Meyer est nommé à la tête de la section d'architecture du Bauhaus. L'année précédente, il avait publié son manifeste *The New World (Die Neue Welt)* dans lequel il

énonce les principes de sa vision moderniste. Cette idéologie connue sous le nom de *nouvelle objectivité* (*Die Neue Sachlichkeit*) réclame une pensée fonctionnaliste orientée vers le futur, le rejet du passé et de l'usage des ornements, la glorification de la science ainsi que la mondialisation de l'architecture. Ce faisant, l'idéologie utopiste de l'architecture moderne exige une réforme architecturale basée sur l'emploi des nouvelles techniques et des nouveaux matériaux. Le projet pour la Société des Nations traduit au mieux ces implications dans la pratique architecturale. Hannes Meyer écrivit en 1927, l'année où ce projet a été présenté: « No back corridors for backstairs diplomacy but open rooms for public negotiation of honest men »⁷. Il associe alors la transparence en architecture à l'honnêteté démocratique. Pour les architectes radicaux, la transparence symbolise que l'architecture moderne est un instrument de transformation sociale, menant à la réalisation du projet politique socialiste.

Dans les textes architecturaux des années 1930, Siegfried Giedion⁸ évoque la notion la transparence dans son livre *Time, Space and Architecture* de 1941, il recourt à cette notion pour comparer le Bauhaus de Gropius à *L'Arlésienne* de Picasso (fig.1). Au-delà du fait que ces deux œuvres datent de la même époque, l'originalité de Giedion est de comparer une œuvre architecturale à une peinture cubiste. Ce faisant, Giedion rejoint l'idée du *Zeitgeist* qui favorise l'existence d'une unité dans l'art moderne qui touche à tous les arts en même temps. En examinant l'angle des ateliers de travail de Bauhaus, Giedion note que l'intérieur et l'extérieur du bâtiment sont présentés simultanément. En dématérialisant le coin, la transparence totale permet de voir simultanément les différents plans en profondeur, de manière analogue à la lecture en couche rendue possible par la peinture contemporaine de l'époque. Selon Giedion:

⁷ Michael Z. Wise, *Capital diplomacy: Germany's search for a new architecture of democracy*, Princeton Architectural Press, 1998, p.25.

⁸ Je reprends les paroles de Siegfried Giedion "Abstraction, Transparency, simultaneity and symbolization are means of expression which appears both at the dawn of art and today" Dans *The Eternal Present: A contribution on constancy and change*, Vol 1, P 46.

Two major endeavors of modern architecture are fulfilled here, not as unconscious outgrowths of advances in engineering but as the conscious realization of an artist's intent ; there is the hovering, vertical grouping of planes which satisfies our feeling for a relational space, and there is the extensive transparency that permits interior and exterior to be seen simultaneously, en face et en profile, like Picasso's "L'Arlésienne" of 1911-12: variety of levels of reference, or of points of reference, and simultaneity –the conception of space-time, in short. In this building, Gropius goes far beyond anything that might be regarded as an achievement in construction alone.⁹

Pour Giedion, au-delà de sa portée optique¹⁰, l'idée de la transparence se rapporte à la notion d'espace-temps. Ce qui l'intéresse c'est de faire valoir l'unité de l'art moderne; il présente ainsi la transparence comme une notion d'esthétique doublement inscrite; architecturalement et socialement.

En parallèle à la scène architecturale, Walter Benjamin connu pour sa théorie critique et souvent associé à l'école de Frankfort, lui aussi interroge la place de la technologie dans une société en progrès. Il la compare à la vision opaque et complexe du quotidien. Je cite Benjamin:

The fact however, that the developing man actually takes form not within the natural sphere but in that of mankind, in the struggle for liberation, and that he is recognized by the posture that the fight with exploitation and poverty stamp upon him, that there is no idealistic but only a materialistic deliverance from myth, and that at the origin of creation stands not purity but purification¹¹.

Pour Walter Benjamin la transparence objective des matériaux en architecture sera remplacée par l'opacité et la complexité de la société. En se basant sur ce constat, il construit

⁹ Sigfried Giedion, *Space time and architecture*, NewYork, Oxford Press, 1961, p.489.

¹⁰ Giedion compare la grande façade entièrement vitrée du Bauhaus aux superpositions que l'on rencontre dans la peinture cubiste. Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Massachusetts, 1954, p.490-491.

¹¹ Comme le note Detlef Mertins dans sa thèse intitulée, *Transparencies yet to come; Siegfried Giedion and the prehistory of Architectural Modernity*, p.339. Detlef Mertins est un professeur à l'Université de Pennsylvanie, ses essais sur l'histoire et la théorie d'architecture moderne sont apparus dans de nombreux journaux, anthologies, et catalogues d'exposition. Cette citation est reprise de Walter Benjamin, *karl kraus*, Reflections, p.271. GS.II (1): P.365.

ainsi son regard résistant sur la compatibilité entre la modernité et la société. Ce qu'on retient c'est que dans sa relecture de la transparence de Giedion, Walter Benjamin la transcode dans le social et le politique loin de l'idéal que prévoyait ce dernier mais plutôt dans une image dialectique d'opacité et de médiation. La transparence acquiert ainsi une valeur morale, l'observation de Benjamin est essentiellement fondée sur son interprétation politique de l'idéologie moderniste. En opposition au regard pessimiste de Walter Benjamin¹² sur la transparence qui se base sur son rejet de l'histoire et son doute envers le progrès, Siegfried Giedion prévoit un agenda plus positif pour les architectes qui les encouragent à expérimenter la nouvelle technologie et à vivre les différentes possibilités offertes par l'art moderne.

Ces premiers textes interprètent la signification de la transparence du verre : rupture avec la tradition (constructive avec Nikolaus Pevsner); unité de l'art moderne (*Zeitgeist*, avec Siegfried Giedion) et la dimension politique (émancipation, avec Walter Benjamin).

1.2 Transparence littérale et phénoménale, une théorie au sens de la Gestalt

Les deux essais de Colin Rowe et Robert Slutzky intitulés *transparence : littérale et phénoménale* ont été écrits à l'université de Texas¹³ entre 1955 et 1958. Comme Giedion, ces deux théoriciens comparent la transparence en architecture à la transparence de la peinture cubiste.

Colin Rowe et Robert Slutzky ont toutefois publiés ces deux essais plusieurs années après les avoir écrit; le premier essai fut publié dans *Perspecta* 8 en 1963¹⁴, le deuxième est

¹² Communication entre Siegfried Giedion et Walter Benjamin; lettre datée du 15 février 1929 (Arcades Project de Walter Benjamin).

¹³ La recherche originale par Rowe et Slutzky figure sous le travail de *Texas Rangers* sous lequel les projets de Le Corbusier ont été étudiés et analysés. L'essai de la transparence demeure le résultat direct des expériences et des recherches amorcées à Texas. À lire à ce propos, Alexander Caragone et Charles W. Moore. 1995. *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*. The MIT Press. P. 462.

¹⁴ La publication de l'article fut refusée à maintes reprises. J'évoque en particulier le refus de la revue anglaise *Architectural Review*. À l'époque, Nikolaus Pevsner occupait la position de rédacteur en chef, il s'interrogea probablement sur la réception défavorable à l'égard de Gropius.

apparu dans la même revue, *Perspecta* 13-14 en 1971. Ils appliquent dans ce deuxième essai également leurs analyses de la peinture cubiste et post cubiste sur des façades de la Renaissance, particulièrement celles de Ca D'Oro à Venise et le projet de Michelangelo pour San Lorenzo. Malgré que les deux essais se basent sur les mêmes caractéristiques énumérés dans le paragraphe précédent, le premier texte établit une dialectique de la transparence littérale et phénoménale dans la même notion idéologique de la transparence de l'architecture moderne. Dans le deuxième texte¹⁵, On ressent la sympathie de Rowe pour le néo-classicisme, la transparence phénoménale n'est plus une caractéristique propre à l'architecture moderne, mais une condition commune autant à l'architecture de la Renaissance qu'à l'architecture moderne.

1.2.1 Aperçu sur Colin Rowe et Robert Slutzky

Pour bien situer et saisir les propos de ces deux théoriciens, il nous sera utile d'examiner les idées majeures qui les réunissent ainsi que leurs sources d'influences respectives.

Colin Rowe, élève de l'historien d'architecture Rudolf Wittkower¹⁶, a écrit sa thèse sur Inigo Jones au *Courtauld Institute* à Londres. Selon lui, la place de l'histoire se prête à une réévaluation dans le sens que les notions historiques sont sujettes à des interrogations plus factuelles et sont remises en question. Ce point est à retenir du fait qu'il considère

¹⁵ Il faut noter qu'une troisième publication a eu lieu en 1989 avec l'appendice de Bernhard Hoesli qui date de 1982. Bernhard Hoesli était un membre de *Texas Rangers* comme Colin Rowe et Robert Slutzky, il a publié en 1968 sa version allemande « *transparence* » à Zurich à l'institut d'histoire et de Théorie de l'architecture. Sa publication renoue avec le travail original de l'essai sur la transparence. Il poursuit ce travail en publiant un deuxième intitulé « *Après le Cubisme* » dans lequel il met l'emphasis sur une approche qui encourage de développement d'une méthode de projet. Pour plus d'informations voir *Colin Rowe et Robert Slutzky, Transparence réelle et virtuelle*, 1992 (version française). Préface par Werner Oechslin.

¹⁶ Rudolf Wittkower (1901, 1971) est un historien d'art allemand qui a enseigné en Angleterre au Warburg Institute, à l'université de Londres et aux États-Unis à l'université de Colombie. Il est l'auteur du livre *Architectural Principles in the Age of Humanism* il a beaucoup travaillé sur les diagrammes d'analyses des schémas historiques en essayant de ressortir les différents principes éminents de cette époque.

l'histoire comme faisant partie active de l'évolution actuelle de la pensée. Dans *the Mathematics of the Ideal Villa* publié en 1947¹⁷ et *Mannerism and Modern Architecture*¹⁸ de 1950, Rowe compare des projets de l'époque moderniste à ceux de l'âge classique. Malgré qu'ils soient issus d'époques différentes, ces projets seront comparés parallèlement en se basant sur des notions formelles. Toutefois en choisissant de comparer des projets modernes et classiques, Rowe décrit l'architecture en suivant une méthode systématique qui vise à dévoiler des similitudes transhistoriques. Pour Rowe, il était important d'analyser l'architecture moderne en se référant à des principes proprement architecturaux qu'on peut retrouver dans l'architecture classique ainsi que dans l'architecture moderne. La méthode comparative de Rowe découle d'une longue lignée d'historiens d'art allemands. On remarque particulièrement l'influence de son professeur Rudolf Wittkower et de son livre *Architectural Principles in the Age of the Humanism* publié en 1949. Reyner Banham théoricien et chroniqueur de cette époque, explique dans le passage suivant l'importance de Wittkower sur la scène anglaise de l'après-guerre :

The general impact of professor Wittkower's book on a whole generation of post-war architectural students is one of the phenomena of our time. Its exposition of a body of architectural theory in which function and form were significantly linked by the objective laws governing the Cosmos (as Alberti and Palladio understood them) suddenly offered a way out of the doldrum of routine-functionalist abdications, and neo-Palladianism became the order of the day.¹⁹

Colin Rowe était ainsi bien averti de l'analyse des compositions géométriques en architecture²⁰ ainsi que leurs implications formelles et le rapport entre l'espace et la forme.

¹⁷ Il faut noter que la thèse de Colin Rowe s'est apparue deux ans avant que son professeur Rudolf Wittkower publie son célèbre livre *Architectural Principles in the Age of Humanism* en 1949. Ce livre aura une influence majeure sur la pensée architecturale à Londres.

¹⁸ Rowe, Rowe. 1950. « Mannerism and Modern Architecture ». *Architectural Review*, no 107. (may), p. 289-99.

¹⁹ Banham, Reyner. 1955. «The New Brutalism », *Architectural Review*, 118 (décembre), 354-361; réimprimé dans Reyner Banham, *A Critic Writes*, Berkeley: University of California Press, c1996, 7-15.p.13.

²⁰ Sous l'influence de son professeur Rudolph Wittkower, Colin Rowe s'est intéressé à la représentation du dessin en architecture. Cet intérêt porté pour l'analyse formel nous renvoie au travail d'Erwin Panofsky (Iconologie) et d'Heinrich Wölfflin (Méthode comparative).

En arrivant à Austin au début des années 1950, Rowe continue à œuvrer dans une direction formaliste dans la lignée de ses travaux antérieurs. Ce faisant, il s'éloigne d'une part de l'enseignement proposé à Harvard par Gropius qui valorise la production et d'autre part, il se distingue de l'héritage de Giedion qui « se limitait aux implications des matériaux nouveaux contemporains et aux méthodes de construction »²¹ (*Zeitgeist*). De son côté, Colin Rowe explore une méthode de projet qui se base en contre partie sur l'interprétation formelle d'études de cas. Du fait, son intérêt se manifeste par sa maîtrise de l'analyse des formes en architecture ainsi qu'une connaissance avancée de la lecture géométrique à la manière de ces antécédents Wölfflin et de Wittkower.

D'un autre côté, la pensée du peintre Slutzky se distingue par sa compréhension des particularités perceptuelles des surfaces abstraites. Sa lecture de la surface lui a permis d'interpréter les relations optiques qui existent entre les entités formelles et l'espace. Son intérêt pour l'application des formes géométriques inspiré de Mondrian et du peintre Josef Albers du Bauhaus l'a influencé dans sa recherche en architecture et son approche a inspiré de célèbres architectes comme John Hejduk, Richard Meier et Peter Eisenman. Dans son article *Transparency: Literal and Phenomenal*, Anthony Vidler manifeste sa fascination pour Slutzky en exprimant que « l'homme de Fernand Léger et de Piet Mondrian » comme l'a nommé Rowe, utilise la force expressive de la planéité dans des interprétations qui restent aujourd'hui aussi « dangereuses et explosives » qu'en 1955. Vidler souligne que les peintures de Slutzky²² ont démontré une implication exceptionnellement architecturale dans leur relecture des concepts spatiaux et s'insèrent fermement dans l'assertion d'Aldo Van Eyck que « les surfaces plates transmettent les continuités spatiales ». L'apport de Slutzky consiste

²¹ Theodor K. Rohdenburg *A History of the School of Architecture* Colombia University, New York 1954, p54. Repris par Werner Oechslin dans son livre sur Rowe et Slutzky.

²² Selon Vidler, les peintures de Robert Slutzky expriment toujours des relations spatiales entre des surfaces peintes et des volumes architectoniques. Je cite les mots de Vidler «Robert Slutzky condenses, so to speak, the central construct of his practice, a practice that, through and by means of painting, has insistently registered the sometimes ambiguous, but always present, spatial relations between the painted plane and the architectonic volume». Anthony Vidler, *Literal and phenomenal*, p.6.

essentiellement en son analyse de la frontalité et de la multiplicité des considérations sur la profondeur procédée à travers l'examen minutieux de la planéité dans la peinture cubiste.

1.2.2 Résumé des deux essais sur la transparence par Colin Rowe et Robert Slutzky

1.2.2.1 Premier essai publié en 1963

Rowe et Slutzky examinent dans ce premier essai la notion de transparence au moyen de la théorie de la Gestalt²³ qui induit une démarche purement optique et rétinienne. Les deux auteurs partent de l'approche comparative entre l'architecture et la peinture du texte initial de Giedion. La transparence dans la peinture cubiste trouve son analogue en architecture. Ils construisent ensuite leur démarche sur la double signification *réelle* et *virtuelle* déjà entreprise en partie par Georgy Képès dans son ouvrage *The Language of Vision*. Rowe et Slutzky citent ce passage de Képès:

Lorsque l'on voit deux ou plusieurs figures qui se chevauchent, chacune revendiquant pour elle seule l'aire qui leur est commune, on se trouve face à une contradiction d'ordre spatial. Pour résoudre cette contradiction, il faut supposer la présence d'une nouvelle qualité optique. Les figures sont dotées de transparence : autrement dit, elles sont susceptibles de s'interpénétrer sans se détruire optiquement l'un l'autre. Cependant, la transparence est davantage qu'une simple caractéristique optique : elle implique un ordre spatial plus global. « Transparence » signifie perception visuelle simultanée de différentes aires ou couches spatiales. Non seulement l'espace recule ou s'avance, mais il oscille constamment, en une

²³Définition de la Gestalt: Le mot allemand *Gestalt* est traduit par « forme » (ainsi, *Gestalttheorie* signifie « théorie de la forme »), Le verbe *gestalten* signifie « mettre en forme, donner une structure signifiante ». La *gestalt*, est donc une forme structurée. La théorie souligne qu'une partie dans un tout est autre chose que cette même partie isolée ou incluse dans un autre tout - puisqu'elle tire des propriétés particulières de sa position et de sa fonction dans chacun d'entre eux. Pour comprendre une composition ou une situation, il importe donc, non seulement de les analyser, mais surtout, d'en avoir une vue synthétique, de les percevoir dans l'ensemble plus vaste du contexte global. Il n'existe donc pas de perception isolée, la perception est initialement structurée. La structuration des formes ne se fait pas au hasard, mais selon certaines lois dites naturelles. Ces dernières dépendent des processus perceptifs et neurophysiologiques. En somme, la théorie de la Gestalt peut être définie comme étant la psychologie de la forme.

incessante activité. La position apparente des figures transparentes est ambivalente, chacune étant tantôt la plus proche, tantôt la plus éloignée.²⁴

Après avoir fait référence à la peinture, Georgy Képès trouve l'équivalent architectural de la transparence dans les qualités matérielles des matériaux. En conséquence, l'invention visuelle peut dépendre autant des moyens d'expression que des propriétés des matériaux de construction. Rowe et Slutzky développent ainsi la transparence de base de Giedion pour lui ajouter une double signification illustrée par une analyse de la villa Garches de Le Corbusier. L'introduction de la notion de transparence phénoménale permet à Rowe et à Slutzky de dépasser les définitions antécédentes qui se basaient essentiellement sur l'aspect littéral, et de pouvoir intégrer la réalité tridimensionnelle et complexe de l'architecture. Je cite les auteurs : «Toutefois, dès qu'il s'agit de transparences architecturales et non plus picturales, certaines confusions sont à craindre. En effet, alors que la peinture ne peut que suggérer la troisième dimension, l'architecture ne peut pas la supprimer.²⁵» La transparence littérale en architecture devient une réalité physique alors que la transparence phénoménale reste difficile à matérialiser. Les qualités du verre transmettent la transparence littérale de Rowe et de Slutzky qui désigne une vision non interrompue à travers une paroi. Après avoir donné une explication de la transparence cubiste que l'on aperçoit chez Braque, Gris et Léger, Képès considère que l'on ne peut trouver ces conditions en architecture que dans les propriétés physiques du verre, Rowe et Slutzky nous rappellent que Képès a souligné que «le pendant des compositions cubistes et post cubistes soigneusement élaborées ne peut être découvert que dans les superpositions aléatoires produites par la réflexion accidentelle de la lumière sur une surface polie ou translucide.²⁶» Rowe et Slutzky précisent à ce propos :

²⁴ Colin Rowe et Robert Slutzky, « Transparence : littérale et phénoménale », *Mathématiques de la villa idéale : et autres essais*, traduit de l'anglais par Frank Straschitz, Paris : Hazan, c2000; p.194. Parution originale, *Perspecta*, vol. 8, 1963, pp. 45-54. Cette citation a été reprise de *Language of vision* de Gyorgy Kepes (1951). Giedion a écrit la préface de ce livre dans laquelle il a bien souligné le débat qui l'intéresse : « de définir en termes clairs des questions posées par le passé et d'élargir leur problématique à un champ social plus large ». Il condamnait ainsi une avant-garde aveugle juste pour le changement.

²⁵ *Ibid.*, p.203.

²⁶ *Ibid.*, p.203.

Siegfried Giedion semble tenir pour acquis que la présence d'un mur entièrement vitré au Bauhaus, « avec ses vastes surfaces transparentes », autorise « les relations fluctuantes de plans et le genre de 'chevauchements' dont témoigne la peinture contemporaine » [...] le mur de verre du Bauhaus, surface dénuée d'ambiguïté entourée d'un espace dénué d'ambiguïté, ne témoigne en rien de cette qualité; nous devons donc chercher ailleurs un témoignage de ce que nous avons nommé *Transparence phénoménale*.²⁷

Subséquent pour Rowe, la transparence de Giedion n'englobait pas toutes les possibilités offertes par les agencements spatiaux en architecture. Képès de son côté suggère une notion plus complexe mais cette réflexion reste à son état embryonnaire. En comparant la villa Garches au Bauhaus, Rowe sera capable de mettre l'accent sur les distinctions entre les deux lectures tout en les comparant avec les peintures cubistes. Avant eux, Giedion avait employé l'Arlésienne de Picasso (fig.1) pour exprimer une transparence relationnelle de l'espace. En observant les répartitions frontales de la façade ainsi que l'organisation spatiale du plan de la villa Garches, Rowe remarque que la disposition des différents plans frontaux ainsi que la profondeur induite par le plan suggèrent une transparence phénoménale déduite de cette grille spatiale qui « suscite des interprétations sans cesse changeantes », en concluant son analyse sur la villa Garches, Rowe souligne que :

L'édifice entier témoigne donc de cette contradiction des dimensions spatiales qui constitue, selon Képès, la caractéristique essentielle de la transparence. Il existe une dialectique permanente entre le concret et le suggéré. Entre le réel et le virtuel. La réalité d'un espace profond est constamment opposée à la suggestion d'une absence de profondeur, et la tension qui en résulte contraindra à des lectures successives. Les cinq couches spatiales qui divisent verticalement le volume de l'édifice et les quatre couches qui le coupent horizontalement retiennent toute l'attention à un moment donné; cette grille spatiale suscite des interprétations sans cesse changeantes.²⁸

Cet agencement s'oppose à celui du Bauhaus qui est basé sur une composition en diagonale et qui réfute toute ambiguïté de lecture et en particulier celles provenant d'une superposition frontale. Rowe mentionne que : « De telles subtilités, somme toute assez cérébrales, sont bien moins évidentes au Bauhaus : il s'agit en fait d'attributs qu'une esthétique de matériaux ne peut guère tolérer. Dans l'aile des ateliers du Bauhaus, c'est

²⁷ *Ibid.*, p.203-204.

²⁸ *Ibid.*, p.207

surtout la transparence réelle que Giedion a appréciée, tandis qu'à Garches, c'est la transparence virtuelle qui a attiré notre attention.²⁹»

En effet, ces interprétations sur la transparence se rejoignent dans leurs sens; celles de Giedion et de Képès rentrent dans une vision hégélienne de l'histoire alors que celle de Rowe et de Slutzky explore une méthodologie de travail fondée sur des principes optiques. Pour mieux renforcer leur propos sur la dialectique de la transparence phénoménale et littérale, Rowe et Slutzky choisissent un autre couple d'exemples qui présente une complexité de composition similaire; celui du projet de Le Corbusier pour la Ligue des Nations (fig.2) et celui proposé par Hannes Meyer.

1.2.2.2 Deuxième essai publié en 1971

Dans ce deuxième article, Rowe et Slutzky insistent sur l'ambiguïté perceptuelle que créent certains motifs géométriques. Il y a une forme d'oscillation constante entre ces lectures géométriques, on note en particulier l'influence de l'œuvre de Wölfflin et de Wittkower dans leurs quêtes sur l'analyse des systèmes de proportions. Dans l'exemple de l'édifice *Mile High center* d'IM Pei construit à Denver en 1954, on remarque une forme d'oscillation constante pareille à celle suggérée par Rowe dans son analyse de la façade de San Lorenzo de Michelangelo. L'ossature peinte en noir du premier plan semble privilégiait la frontalité en la comparant avec la grille peinte en blanc du deuxième plan, on n'arrive par à savoir laquelle des deux est au premier plan. Cette ambiguïté illustre ce que Rowe entend par transparence phénoménale, cette interprétation s'oppose à la transparence littérale que suggère le Bauhaus (utilisé dans le premier article). Cette distinction entre la transparence littérale et phénoménale produit un système de classement et ce dernier permet de systématiser la façade en tenant compte de la visualisation des couches frontales. Rowe et Slutzky mettent ainsi en place un instrument de lecture formelle capable de rendre compte de l'ambiguïté perceptuelle et de la signification formelle d'une œuvre architecturale. Le recours à des exemples classiques et modernes dans ces deux textes renforce la quête de ces deux théoriciens d'appliquer la transparence phénoménale sur la culture architecturale d'une façon globale. Ils

²⁹ *Ibid.*, p.207-208

essayent de montrer que la transparence phénoménale est une condition qui traverse l'histoire de l'architecture.

Werner Oechslin³⁰ souligne que le travail sur la transparence littérale et phénoménale de Colin Rowe et Robert Slutzky présente une relecture du mouvement moderne puisqu'elle permet de classer visuellement les objets bâtis. Oechslin souligne que ces auteurs avaient estimé que l'architecture moderne avait perdu les subtilités qui étaient présentes dans l'architecture de la Renaissance, Baroque et Néoclassique³¹. Peter Eisenman écrivit à ce propos « That doesn't mean they wanted to turn the clock back and become *pasticheurs*. They wanted to show that the same ideas that were active in other times were available in Modernism. ³²» L'identification d'un système d'ordonnement frontal pourrait servir de base pour la critique autant que pour la conception en architecture. Cette méthodologie systématique peut être utilisée dans la conception architecturale en tant que moyen pour résoudre les différents conflits formels.

1.2.3 L'approche historique vs l'approche théorique

La question de l'espace reste au centre de la pensée de Giedion, cette notion s'est perpétuée dans la transparence phénoménale de Rowe et de Slutzky. Le recours à la peinture de Picasso dans le cas de Giedion reste un choix qui se rapporte à la culture d'histoire et au *Zeitgeist* de l'époque alors que dans les cas de Rowe et de Slutzky leur comparaison ne tient pas compte de l'idéologie moderniste, mais plutôt du désir de rechercher une méthodologie d'analyse valable pour toutes les périodes de l'histoire de l'architecture. L'art et l'architecture pour Giedion étaient compris comme faisant partie intégrante d'un développement historique

³⁰ Werner Oechslin « transparency: The Search for a Reliable Design Method in Accordance with the principles of Modern Architecture », *In Transparency*. (Birkhauser: Basel, 1997) p, 23.

³¹ Il est intéressant de noter que cette théorie légitime le maniérisme, le recours à l'ambiguïté perceptuelle sera développé par la suite avec les théories sémiologiques de Venturi et de Denise Scott Brown dans le chapitre 3.

³² Entrevue avec Margalit Fox, New York Times, *Robert Slutzky; painter and architectural theorist*; 75, *Dies*. The San Diego Union Tribune. 18 mai 2005.

et non des principes permanents qui organisent l'architecture. Sauf qu'après la période cubiste et post cubiste, cette vision commune de l'art moderne et sa comparaison avec la peinture ne sera plus valable si on s'adhère au déterminisme historique³³. Toutefois, à la différence des classiques, la démarche historique de Giedion ne pose pas un modèle d'imitation, mais agit plutôt comme un système opérationnel. L'approche de Giedion se diffère de celle de Rowe et de Slutzky car elle reste attachée à la pensée hégélienne. Ces derniers remettent en question la notion du progrès, ce qui est conçu comme une rupture historique pour Giedion est interprété par Rowe et Slutzky comme une loi optique valide pour toutes les époques.

La préface de Rowe du livre *Five Architects*³⁴ publié en 1972 par le *Museum of Modern Art de New York* ne tombe pas par hasard, au fait il se positionne contre l'idée de *Zeitgeist*. Rowe y réaffirme sa conviction que l'architecture n'est pas soumise au déterminisme historique. Dans un article intitulé *Néo-« Classicisme » et Architecture Moderne* écrit au milieu des années cinquante, Rowe affirmait déjà que : « le Néo-classicisme a pris position en faveur de la valeur normative de formes vaguement platoniciennes, en présupposant que celles-ci restent valables indépendamment de la fonction ou de la technique et que, tout en déférant à l'époque, elles la transcendent du moins en théorie. »³⁵ Ce point de vue, central à la pensée de Colin Rowe, se résume par la volonté de développer des principes qui dépassent l'actualité de cette époque pour regrouper au contraire tout le savoir architectural.

³³ La peinture post cubiste comme celle de Picasso devient trop substantielle et perd son identité géométrique. Dans ce cas, la transcription de la peinture en architecture devient impossible. L'architecture ne peut plus suivre la peinture.

³⁴ Le *New York Five* se réfère au groupe formé par les architectes : Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk et Richard Meier. Sous la tutelle de Philip Johnson, ces architectes faisaient la promotion d'une architecture formelle et d'une esthétique moderne. Ils étaient connus en tant que les *Whites* par opposition au *Grays* qui eux, s'associaient plutôt à la pensée postmoderne et accordaient une importance plus dominante à la représentation historique dans le travail architectural.

³⁵ Colin Rowe, « *Néo-« Classicisme » et architecture moderne* » écrit en 1956-57 et apparu pour la première fois dans *Oppositions* 1 en 1973, p 163. Publié dans Colin Rowe, « *Mathématiques de la villa idéale* », *les mathématiques de la villa idéale et autres essais*, Paris : Hazan, c2000 ; traduction de "Mathematics and the Ideal Villa", *Architectural Review*, 101 (1947), 101-104; republié dans *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1979, c1976.

1.3 La dialectique de la transparence littérale et phénoménale comme une méthode de projet

Les sources de Rowe et de Slutzky, l'un étant l'héritier de Rudolf Wittkower et l'autre de Fernand Léger et de Piet Mondrian favorisent une approche où la construction et la technique sont mises à l'écart au profit d'une relecture formelle des principes de l'architecture moderne. En se basant sur la notion de la transparence chez Giedion, les auteurs de la transparence ont construit leur interprétation à partir du travail de Képès, Léger et Moholy-Nagy³⁶ sur le langage visuel. Bernhard Hoesli souligne clairement dans le passage suivant ce qui paraît être derrière leur exploration: « L'entreprise des *Texas Rangers* était de faire une révision détachée de l'époque, de l'histoire de la naissance de la forme architecturale moderne, pour ainsi dégager la méthode de projet principale de celle-ci ³⁷ ». Le travail des *Texas Rangers* apportait une interprétation critique des systèmes formels des grands architectes de l'époque moderne. Alexandre Caragone, membre fondateur des *Texas Ramgers*, note à ce propos que « Nous utilisons la connaissance de leurs formes, qu'elle soit consciente ou inconsciente [...] il est du devoir d'une école d'architecture de faire que cette connaissance devienne consciente.³⁸ » Les intentions pédagogiques de Rowe et de Slutzky sont différentes de celles de Walter Gropius et de Marcel Breuer à Harvard³⁹, ces derniers se basent de manière pragmatique sur le poids dominant des facteurs économiques et

³⁶ Rowe trouvait que la disposition de la frontalité chez Moholy-Nagy ne tolérât qu'une seule lecture alors que Léger « grâce à la subtile virtuosité avec laquelle il assemble divers éléments post cubistes, Léger met en évidence la polyvalence – ou la polysémie- potentielle d'une forme clairement définie » En ayant recours à une parfaite planéité, Léger guide notre regard à travers une grille de succession de structure de différente échelles. « Léger s'intéresse à l'organisation de la forme; Moholy-Nagy, aux matériaux et à la lumière. » Colin Rowe et Robert Slutzky, « Transparence : littérale et phénoménale », *op. cit.*, p.201.

³⁷ Hoesli, Bernhard. 1992. *Colin Rowe et Robert Slutzky, Transparence réelle et virtuelle*. P.22 (avec préface de Werner Oechslin). Bernhard Hoesli divisait son plan de cours à Zurich comme tel : 1-Concept de la transparence 2-Transposition à l'architecture 3-Généralisation 4-Application de la méthode et signification. Cela nous donne une idée claire comment ce savoir a été instrumentalisé en un système formel de reconnaissance.

³⁸ Alexander Caragone, *Notes on the Texas Rangers*, p.20

³⁹ Dans sa préface, Werner Oechslin indique que la recette de Harvard de combiner les données matérielles et constructives sans le souci de la psychologie de l'utilisateur furent dénoncés par les *Texas Rangers*. Voir à ce propos Klaus, Herdeg. 1983. *The decorated diagram. Harvard Architecture and the failure of the Bauhaus Legacy*. Cambridge Mass., p.18.

constructifs tandis que l'intention de Rowe et Slutzky est de développer une théorie de la forme architecturale voire d'un pur formalisme⁴⁰.

De point de vue optique, l'essai de Rowe et de Slutzky dévoile un intérêt particulier de l'analyse rétinienne de la frontalité en architecture et sa comparaison à la peinture abstraite. Avec la transparence phénoménale les auteurs montrent qu'il existe une perception plus cognitive de la frontalité qui dépasse la lecture inattentive du premier plan et révèle l'existence d'une profondeur plus complexe. En se basant sur la théorie de la Gestalt, Rowe et Slutzky élaborent une méthode d'analyse et de comparaisons formelles capable de repenser l'épiderme architectural.

Cette dissection formelle des implications de la transparence, démontre que des concepts théoriques peuvent être déduits d'une analyse formelle de projets. Il faut préciser que ce qui les intéresse reste une méthode d'analyse qui dépasse l'analogie picturale de la peinture et sa réinterprétation dans l'architecture, mais plutôt une manière d'analyser les nouvelles architectures basée sur des réflexions empiriques. L'application de la psychologie de la forme et en particulier leur approche purement optique marque clairement la construction d'une réflexion théorique sur l'architecture dès le début des années 1950. Cette approche, particulièrement ciblée, permet de relire les projets architecturaux selon des concepts formels. Cette exploration va permettre de mettre en place une méthodologie de travail applicable à la conception formelle de la façade du projet architectural. Dans cette lignée de pensée, les contraintes du programme et de la technologie ne sont plus des facteurs dominants pouvant influencer sur l'application d'une théorie de la forme. Le concepteur pourrait concevoir l'apparence de son œuvre en tenant compte de l'agencement formel ainsi que les différentes relations perceptuelles qui existent au niveau de la profondeur de la façade.

La dialectique de la transparence littérale et phénoménale peut être comparée à la dialectique d'une perception directe et d'une perception plus « intellectuelle ». La réception

⁴⁰ Werner Seligmann évoque à ce propos: « À Austin, on avait interprété le signal de l'insuffisance de la définition de l'architecture comme étant le résultat de facteurs extérieurs d'origines diverses – dans le cadre de leurs implications sociales –, ce qui devait conduire à la concentration sur les processus formels, immanents du projet, mais pas, loin s'en faut, au formalisme. » (Bernard Hoesli, *op. cit.*, p.23). Sur l'origine de cet article, Seligmann rapporte que ce qui a déclenché cette recherche des formes serait en fait une autre source, soit *Origins and trends in Modern architecture* que Matthew Nowicki écrit en 1951.

de ces deux notions de transparence en architecture déclenchera un regard plus théorique dans la manière de voir le projet architectural⁴¹. En adoptant ces considérations formelles, l'apparence de l'interrelation de ces différents organisations frontales et en occurrence la façade se décompose et s'éloigne davantage du modèle de la boîte classique ; ces explorations conceptuelles contribueront à d'autre discours théoriques sur l'enveloppe.

1.4 La réception critique du Formalisme de Colin Rowe et de Robert Slutzky

1.4.1 Rosalind Krauss et le modèle cognitif

Dans son article intitulé *Death of the Hermeneutic Phantom*⁴², Rosalind Krauss fait le point sur la théorie formaliste de Rowe et Slutzky en la comparant à celles de Clement Greenberg et Victor Shklovsky. Le titre de cet article souligne son mécontentement avec l'analyse de ces deux membres du Texas Rangers. D'après elle, l'observation de la façade de la villa à Garches reste reliée à une simple observation primaire alors que la tradition moderniste de l'analyse formelle assimile la transparence en des termes cognitifs. Le schéma que dressent Rowe et Slutzky reste confiné à une vision optique de la forme. Rosalind Krauss critique la substance et l'immatérialité de leurs approches sur le fait qu'elles ne partagent pas le modèle analytique mental de Greenberg et de Shklovsky. Elle l'explique comme étant « not a cognitive but a self-representing architecture that would conform to the perceptual and cognitive apparatus of the observer ». Le modèle de Greenberg s'intéresse à l'autonomie des arts et reste cognitif plutôt que mimétique et se base sur les caractéristiques du médium et par conséquent sur les aspects inhérents à l'objet lui-même.

⁴¹ Le système conceptuel élaboré par Peter Eisenman en est un exemple où la pensée architecturale ne dépend plus du programme et de la technique, mais exclusivement des principes formels. Les explorations d'Eisenman s'éloigneront de la perception frontale de la façade et iront chercher un ordre plus mental derrière la combinaison des formes.

⁴² Rosalind krauss, «Death of the Hermeneutic Phantom», *Architecture and Urbanism* (January 1980), p. 189-219.

1.4.2 La Transparence et la Sémiologie : Bernhard Hoesli

Bernhard Hoesli, collègue et membre des Texas Rangers, a écrit en 1982 un texte résumant sa compréhension du travail de ce groupe, il y indique que :

La double définition, précise, du concept de transparence, réelle et virtuelle, constitue tout d'abord un moyen précis pour l'analyse de l'architecture, qui distingue entre l'« être » et le « paraître » de la transparence. Ceci renvoie au rapport entre forme et contenu en architecture, c'est-à-dire à la question qui reste encore déconcertante aujourd'hui : un bâtiment « est »-il ou « signifie »-t-il? ⁴³

En effet, dans ce paragraphe, Hoesli évoque le rapport entre la forme et le contenu, cette dernière notion dépasse les considérations optiques pour renvoyer à la sémiologie. Il cherche ainsi une forme de validation de la linguistique au sein de la théorie de la transparence. Je reprends ses mots :

Voilà les raisons qui, dans une époque d'attente pluraliste, de désirs contradictoires, de besoins et d'exigences individuels, et d'une prédilection maniériste pour le détournement et les allusions, justifient l'importance particulière de l'instrument de l'organisation transparente des formes, qui devraient trouver la place qui lui revient quand l'intention est, même lorsque les conditions sont ambiguës, de créer des formes signifiantes. ⁴⁴

Il y a ici une tension entre un phénomène optique et la communication d'un message ou pour le dire autrement entre la Gestalt et la sémiologie. Cependant, la méthode d'analyse de la transparence reste basée sur la psychologie de la forme qui se limite à relever l'ambiguïté perceptuelle générée par certaines formes. Dans ce sens, cette démarche renvoie à un système d'ordonnancement et non à des référents extérieurs. L'approche de Rowe et de Slutzky diffère du structuralisme linguistique par son aspect psychologique et son analyse particulièrement le perceptuel des figures formelles. En addenda à son article *Mathématiques de la Villa Idéale* publié en 1947 dans *Architectural Review*, Colin Rowe écrit en 1973 une petite rubrique pour l'occasion de la parution de son livre *Les mathématiques de la villa idéale et autres essais* dans laquelle il se positionne par rapport à la montée des théories sémiologiques. Je cite :

⁴³ Bernard Hoesli, *op. cit.*, p.83.

⁴⁴ *Ibid*, p.138.

Le type de critique commençant par l'identification d'analogies approximatives avant de caractériser des différences, en vue d'établir comment le même motif général peut être transformé par la logique (ou la contrainte) de stratégies analytiques (ou stylistiques) particulières, trouve probablement son origine chez Wölfflin, et ses limites semblent évidentes. Cette critique ne peut sérieusement traiter de problèmes d'iconographie et de contenu; peut-être est-elle pas trop symétrique; et du fait qu'elle dépend tellement d'une analyse rigoureuse, elle ne peut, si elle se prolonge, qu'imposer des efforts excessifs à la fois à son consommateur et à son producteur [...] Cependant, si la simple intuition peut suffire à le suggérer, un exercice critique de style « Wölfflinien » pourrait conserver le mérite d'en appeler en premier lieu à ce qui est visible et, par suite, d'avoir un minimum de références extérieures.⁴⁵

Ce texte souligne sa préférence du modèle formel qui reste limité à une lecture architecturale indépendante du modèle populaire de consommation, il rejette par ce fait la possibilité d'intégrer une théorie sémiotique au sein de sa théorie formaliste. Ce rejet vient en grande partie de sa conviction qu'il existe une théorie qui unifie toute la pensée architecturale et le recours à des considérations extra disciplinaires nuirait à cette condition.

I Hoesli essaye de tracer des rapports entre la transparence et la sémiologie, toutefois, il faudra attendre l'application ultérieure des théories du signe pour voir modifier la compréhension de l'ambiguïté perceptuelle.

1.4.3 Anthony Vidler : la théorie formaliste de Rowe entre une avant-garde et une arrière-garde

Dans un symposium tenu à Yale en 2002 sur Eisenman et Krier, Anthony Vidler constate que le formalisme radical de l'avant-garde conservatrice d'Eisenman et l'arrière-garde conservatrice de Krier se ressemblent considérablement. En fait, Vidler recourt à cette opposition pour tracer les limites et les incidences de la théorie formelle de Colin Rowe. Ces deux positions se caractérisent par leur désir d'affirmer l'autonomie des formes architecturales. Ainsi ils considèrent que l'architecture dérive ses conditions formelles de la géométrie, que ce soit typologique ou topologique. À l'égard de ces deux positions

⁴⁵ Colin Rowe, « Mathématiques de la villa idéale », Dans *Les mathématiques de la villa idéale et autres essais*, Paris : Hazan, c2000 ; traduction de "Mathematics and the Ideal Villa", *Architectural Review*, 101 (1947), 101-104; republié dans *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1979, c1976. P.27.

théoriques Vidler souligne que malgré l'influence que Rowe a exercée sur ces deux architectes, un parrainage explicite pour l'une ou l'autre de ces deux positions demeure incertain. En analysant les écrits de Rowe depuis sa thèse sur Inigo Jones en passant par ses comparaisons de Palladio et Le Corbusier, Vidler réussit à montrer que la pensée de Rowe transcende le modernisme en se basant sur la tradition classique depuis la Renaissance.

Rowe saw his task with respect to the postwar practice of architecture history as defined on the one hand by the ideological and formal residue of avant-gardism and on the other by the much longer trajectory of the architectural tradition since the Renaissance. [...] Like Greenberg seeking to invent a similar modernism for painting, and countering the modern movement's own myth of the « end of history », Rowe turned to history as a key to the isolation of specifically modernist moves in architecture, as well as to more traditional survivals. His architectural analysis, out of Wolfflin and Wittkower, was, like Greenberg's approach to the canvas, neo-Kantian. If Greenberg sought to identify the roots and definition of modernism out of the emerging "flatness" of painting after Manet, Rowe turned back to further, to the Renaissance (as Tafuri would later), as the touchstone of a developed architectural manner. The modernism thus defined by both Rowe and Greenberg from their quite different perspective was, as Terry Eagleton has characterized that of T.S.Eliot, founded on a "Janus faced temporality, in which one turns to the resources of the pre-modern in order to move backwards into a future that has transcended modernity altogether."⁴⁶

Vidler conclut de ce fait que la position de Rowe était au fond complètement différente des deux autres. Le recours à l'interprétation de Vidler nous est utile pour différencier l'approche de Rowe des autres démarches formalistes. Rowe cherchait un système formel absolu capable de tenir compte de tous les corpus des œuvres bâties en architecture, en fait pour Rowe il n'y a pas eu de coupure: la tradition classique se répercute dans l'architecture moderne.

1.5 Conclusion

Les explorations de Rowe et de Slutzky reposent sur la théorie de la Gestalt et en l'occurrence sur des principes optiques qui permettent une relecture formelle de l'architecture moderne. Leur objectif vise à dégager des principes inhérents à la discipline de l'architecture

⁴⁶ Anthony Vidler, 2004. «Colin Rowe», *Eisenman / Krier: two ideologies: a conference at the Yale School of Architecture*. p.58-59

fondés sur les lois de la perception. La transparence se manifeste quand il existe des zones dans l'espace qui peuvent être combinées à deux ou plusieurs systèmes relationnels. La dialectique de la transparence littérale et phénoménale leur permet d'identifier un système de lecture de l'apparence; la transparence littérale désigne une lecture claire des différentes séquences spatiales alors que dans la transparence phénoménale, la disposition des formes dans l'espace est complexe et se prête à une lecture ambivalente.

Il est possible de concevoir ainsi la transparence comme une relation entre les différentes parties d'une composition formelle, et de l'appliquer comme un système de reconnaissance des formes. Hoesli précise à ce propos que « La question de la transparence relève d'une analyse morphologique qui présuppose que la description exacte d'un phénomène est une condition préalable nécessaire et indispensable pour toute forme de la connaissance, de la compréhension et du savoir. Elle appartient à cette grande tradition de la méthodologie systématique.⁴⁷ » Sans avoir recours à des associations extra architecturales, le concept de « transparence » devient un instrument d'analyse, de compréhension et d'évaluation. La dialectique de la transparence littérale et phénoménale, ainsi instrumentalisée, pourrait servir de système formel de base pour la conception et l'élaboration des façades. La limite frontale de l'espace se dissout derrière la planéité frontale de la façade. Le recours à l'ambiguïté perceptuelle ordonne l'apparence formelle de la façade et renvoie la représentation et la construction à des considérations formelles apparentés à celle du maniérisme.

Le formalisme de Rowe sera critiqué par les théoriciens du brutalisme et en particulier la personne de Reyner Banham pour l'invalidité de ses principes dans la pratique. Les principes brutalistes en réaction avec les formalistes, chercheront à opposer la matérialité aux principes formels.

⁴⁷ Bernard Hoesli, *op. cit.*, p.120.

CHAPITRE II

LA MATÉRIALITÉ DU NOUVEAU BRUTALISME LA DIALECTIQUE DE L'IMAGE DES MATÉRIAUX « TELS QUE TROUVÉS » ET DE LA FORME

2.1 Introduction

« Laisser à un volume la splendeur de sa forme sous la lumière, mais, d'autre part, approprier la surface à des besoins souvent utilitaires, c'est s'obliger à trouver dans la division imposée de la surface, les accusatrices, les génératrices, de la forme. Autrement dit, une architecture, c'est une maison, temple ou usine. La surface du temple ou de l'usine, c'est pour la plupart du temps un mur troué de portes et de fenêtres ; c'est trous sont souvent des destructeurs de forme ; il faut en faire des accusateurs de forme. Si l'essentiel de l'architecture est sphères, cônes et cylindre, les génératrices et les accusatrices de ces formes sont à base de pure géométrie.¹ »

Les nouvelles perspectives offertes par l'utilisation des nouveaux matériaux poussent les architectes à repenser l'espace et à orienter le développement des produits techniques dans une direction qui répond plus aux exigences humaines. La citation présentée en exergue marque la volonté de Le Corbusier de rechercher des systèmes de conception fondés sur les forces génératrices au sein de l'architecture et sous-entendu la géométrie. Un autre point à relever dans son texte serait l'importance qu'il donne à la surface, on a remarqué que Le

¹ Le, Corbusier. 1924. *Vers une architecture*, Collection de 'l'Esprit Nouveau', Les éditions G.Crés et Cie, Paris, p.16.

Corbusier regarde la surface comme une partie vivante et indispensable dans la représentation de l'architecture. L'esthétique des projets de Le Corbusier ainsi que les écrits sur le Modulor des années 1920 coïncident avec cette période héroïque de changement. L'influence de Le Corbusier, notamment l'esthétique de ses nouveaux bâtiments et le Modulor a relancé l'intérêt pour les théories des proportions. Les textes de Rowe à cette époque comme *The mathematics of the Ideal Villa* et *Mannerism and Modern Architecture* ainsi que le livre de Rudolf Wittkower *Architectural Principles in the Age of Humanism* publié en 1949 ont été particulièrement influencés par le modulor de Le Corbusier et les systèmes de proportions dans l'architecture traditionnelle². Le travail de Colin Rowe ne constitue qu'un aspect, partiel et particulier, de ce phénomène.

Reyner Banham, critique d'architecture de l'époque et élève de Nikolaus Pevsner, considère qu'en explorant l'architecture des maîtres, sa génération d'architectes cherche des critères plus généraux et moins empiriques que le traditionalisme pittoresque tout en recherchant des bases historiques à leurs idées loin de la tradition anglaise. Je cite Banham : « Ce que cherchait cette génération était la justification historique de sa propre attitude non seulement dans la tradition de l'architecture moderne mais dans celle, plus lointaine, du classicisme. ³ » Évidemment on pense ici à Rudolf Wittkower et à Colin Rowe qui furent influencés par les œuvres de Le Corbusier. Je cite ce passage du livre de Banham qui met le point sur l'apport de ces deux influences :

Ruth Olitsky et John Voelcker écrivirent (dans *Architectural Design*) : 'Rarement deux livres furent publiés avec une coïncidence aussi heureuse que '*Architectural Principles in the Age of Humanism*', du Dr Wittkower, et le '*Modulor*' de Le Corbusier... Chacun d'eux éclaire l'autre et montre l'origine de nombre de questions qui se posent actuellement aux architectes. ⁴

² L'influence de Le Corbusier dans le travail de Wittkower apparaît à travers la référence continue de ce dernier aux diagrammes géométriques d'analyses utilisés par Le Corbusier dans ses analyses formelles ainsi que le retour au tracé du Modulor.

³ Reyner Banham, *The New Brutalism* p.15.

⁴ *Idem*.

En contre partie, lors d'une conférence publique tenue au RIBA en 1957, John Summerson indique que si on considère un groupe de bâtiments de cette époque on est incapable d'y reconnaître un principe unificateur. Ce constat l'amène à reconnaître l'absence d'une théorie de l'architecture moderne. Il suggère alors que le programme, plutôt que la forme, pourrait être la source de l'unité du mouvement moderne. Dans la citation suivante, Summerson revient pour mettre le point sur la nécessité d'avoir une architecture radicale qui incarne les demandes modernes et qui ressort de l'application du programme du bâtiment. Je cite:

To be radical, to be continuously critical of results and to go back again and again to the program and wrestle with its implications till it yields an answer which has the stamp of reality. This radicalism is the great thing in English architecture today. Once lose it and "English modern" becomes just so much provincial back-wash from the Channel and the Atlantic. Furthermore, it is only a thoroughly radical and realistic attitude which will maintain the architect in his role of leadership.⁵

En avant propos de ces réflexions, Reyner Banham viendra radicaliser les propos de Summerson en affirmant que le langage formel de l'architecture moderne est une pure symbolisation qui ne provient pas de l'évolution technologique. La position fonctionnaliste de Banham et celle de Summerson est construite sur l'évaluation des projets des maîtres de l'époque moderniste et notamment les projets de Le Corbusier. En contrepartie, les disciples formalistes des projets de Le Corbusier de l'après-guerre continuent à célébrer les systèmes de proportions de l'architecture moderne et de la tradition classique.

Il faut toutefois noter qu'à la même époque, certaines tendances réclament le retour à l'esthétique traditionnelle⁶. Des mouvements comme le Nouveau-Empirisme et le Nouveau-Pittoresque revendiquent une autre école de pensée fondée sur la tradition scandinave et

⁵ Repris comme tel de Martin, Louis. "Brut or not Brut? Paul Rudolph and the Anglo-American Axis », dans le cadre d'un colloque tenu à Yale en 2009 sur la réévaluation de Paul Rudolph : Architecture et Réputation, p.2. Originellement dans John Summerson, *Modern architecture in Britain*, London, Batsford, 1959.

⁶ Dans son livre *Anatomy of a Village* écrit en 1946, Thomas Sharp faisait une réévaluation du village britannique traditionnel. Il exprimait son désir de retourner aux langages historiques comme une façon de pallier les manques d'humanisme dans l'architecture moderne.

l'esthétique sociale⁷. Toutes ces observations auront un impact considérable sur le déroulement de la pensée théorique en Angleterre. Ce chapitre examine la portée de ces réflexions et s'interroge sur la place de cette « vraie architecture » que revendique Reyner Banham.

2.1.1 Aperçu sur Banham

Reyner Banham (1922-88) élève de Nikolaus Pevsner, fut l'un des auteurs les plus marquants de sa génération. Il était convaincu que la technologie faisait le lien entre la société et l'architecture. Pour Banham, la technologie transcende la notion de la transparence des modernistes. Sa combinaison de radicalité et de culture pop le met en opposition aux traditionalistes, en même temps cela lui permet d'avoir une position assez critique pour comprendre les implications culturelles, sociales, et politiques des arts visuels et de l'architecture de l'après-guerre. Banham, devient une figure importante de l'architecture de l'après-guerre en Angleterre, surtout après le grand succès de son livre *Theory and Design in the First Machine Age* publié en 1960 dans lequel il développe ses intérêts en formulant une lecture critique sur les œuvres des pionniers du mouvement moderne. Son livre, *Theory and Design in the First Machine Age*, est une révision de l'histoire du mouvement moderne telle que conçue par Pevsner et Giedion. Il prend une position claire pour les futuristes et les expressionnistes parmi le dynamisme et le changement des années 60.

Son article *The New Brutalism* arrive en 1955 après sa collaboration avec l'*Independent group*, le *Pop art* et les Smithsons pour situer l'état de la pensée architecturale

⁷ Ces deux mouvements étaient appuyés par les deux théoriciens Nikolaus Pevsner et J.M. Richards. Le livre de Nikolaus Pevsner *The Pioneers of Modern Movement* publié en 1936 reprend l'histoire de l'architecture moderne tout en gardant un rapport de continuité avec la tradition anglaise du mouvement *Arts and Crafts*. Le livre de J.M. Richards *An introduction to Modern Architecture* daté de 1940 suivait dans le même esprit l'interprétation de Pevsner, toutefois, malgré que Richards était un apôtre de la standardisation et de l'industrie, il avait l'air un peu plus septique par rapport au langage formel et l'universalisation du mouvement moderne. D'ailleurs, ses deux articles *Criticism* de 1940 et *The Castle on the Ground* de 1947 s'oppose dans leur contenu à l'introduction de son livre et dévoile une sympathie avec l'architecture bourgeoise Victorienne. Ce que J.M. Richards, un peu à la Pugin, réclame une vérité constructive dans la représentation des modes d'assemblages des matériaux.

en ce moment-ci juste avant le dernier congrès du CIAM. En parallèle aux *Texas Rangers*, le Nouveau Brutalisme offre une relecture de l'histoire récente du mouvement moderne. Comme l'évoquait Reyner Banham dans son essai: « The New Brutalism has to be seen against the background of the recent history of history, and, in particular, the growing sense of the inner history of the Modern Movement itself. ⁸ » En fait, Reyner Banham se fit le porte-parole de ce mouvement et en écrivit l'histoire dans son livre de 1966 intitulé *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*

2.1.2 La réaction brutaliste contre les principes classiques

En essayant de reformuler les objectifs modernistes, John Summerson écrivit une série d'essais pendant les années 1940, une partie de ses écrits a été publiée en 1963 dans son livre *Heavenly Mansions*. Je cite Summerson:

Modern architecture arises from an accurate analysis of the needs of modern society and represents the logical solution of the problem of shelter achieved by the direct application of means to ends; it expresses the spirit of the machine age; it is the architecture of industrial living. It is based on a study of scientific resources and an exploitation of new materials. Finally it is organic⁹

L'architecture est ainsi inévitablement fonctionnaliste pour Summerson, il souligne que l'architecture moderne doit prendre en considération la place de la technologie et de l'exploitation des nouveaux matériaux. Dans ses critiques, Banham s'aligne avec Summerson dans leur conviction que l'expression des objets bâtis découle de la technologie et au fait de l'agencement technique des matériaux.

Toutefois, le travail de la surface de Le Corbusier, notamment l'esthétique qu'il accorde au béton brut, n'était pas sans conséquences sur les théoriciens et les praticiens de

⁸ Reyner Banham, 1966, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, p.8.

⁹ John Summerson, *Heavenly mansions and other essays on architecture*, p.196. L'article en question a été écrit en 1941 et a été présenté durant une lecture à l'*Architecture Association* à Londres.

l'époque. Dans son article sur l'unité d'habitation¹⁰ de son livre *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Banham relève l'influence particulière de Le Corbusier sur les Nouveaux-Brutalistes. Je cite : « derrière tous les aspects du brutalisme en Angleterre et ailleurs se trouve l'indiscutable concrétisation architecturale de Le Corbusier dans son unité d'habitation à Marseille. D'ailleurs, le fait que Le Corbusier ait appelé son béton 'béton brut' est à l'origine de la rapide diffusion du mot 'brutalisme'.¹¹ »

Pour Reyner Banham, les Nouveaux-Brutalistes, par leur usage des matériaux bruts et la rationalité de la technique, incarnent le mieux les principes radicaux de cette école anglaise. Sur ce fait, il souligne dans son article *The New Brutalism* écrit en 1955 que : « The Brutalists, observing the inherent risk of return to pure academicism – more pronounced at Liverpool than at the AA- sheered off abruptly in the other direction.¹² » Ce point de vue marque l'opposition des Brutalistes face aux formalistes, l'idée était de ne pas rompre avec l'éthique moderniste mais d'essayer plutôt de l'appliquer aux conditions actuelles de la pensée architecturale. À la manière des tendances académiques qui cherchent les systèmes de proportions de l'œuvre de Le Corbusier, les Brutalistes de leur côté, cherchent les qualités des matériaux bruts et de leurs modes d'assemblages qui leur semblent plus cohérents avec la radicalité de leur idéologie. L'esthétique des constructions brutalistes tire sa force de la façon radicale dont les matériaux étaient utilisés. Il continue pour affirmer dans le même article que l'école de Hunstanton conçue par Alison et Peter Smithson représente le meilleur exemple d'une architecture brutaliste.

La participation d'Alison et Peter Smithson au *Independent Group* leur permit de contribuer aux expositions *Parallel of Life and Art* et *This is Tomorrow*. Ces expositions ainsi que leur future association avec le mouvement Néo-Brutaliste leurs donneront une notoriété dans le milieu architectural. La position des Smithsons est une critique des expressions formelles des traditionnalistes et des académiciens de l'après-guerre ainsi que leur utilisation de matériaux incompatibles à l'idéologie moderniste. Leur contact avec le travail socio

¹⁰ Reyner Banham énonce dans ce même texte que l'unité d'habitation réalise le lien entre la technique moderne et l'architecture classique que réclamait *Vers une architecture*.

¹¹ Reyner Banham, *op. cit.*, p.16.

¹² Reyner Banham, *The New Brutalism, op. cit.*, p.14.

anthropologique du photographe Nigel Henderson et du sculpteur Eduardo Paolozzi sensibilise les Smithsons aux images populaires. À travers ces implications, les Smithsons cherchent une expression qui favorise une esthétique sociale et qui se distingue du retour à l'historicisme. Peter Smithson en donne le résumé suivant:

From individual buildings, disciplined on the whole by classical aesthetic techniques, we moved on to an examination of the whole problem of human associations and the relationship that building and community has to them. From this study has grown a completely new attitude and a non-classical aesthetic. Any discussion of Brutalism will miss the point if it does not take into account Brutalism attempt to be objective about 'reality' – the cultural objectives of society its urges, its techniques, and so on.¹³

La polémique des Smithsons contre l'académisme part d'un désir d'observer objectivement la réalité sociale. Leur approche ajoute une objectivité sociale à la radicalité anglaise tout en s'alignant avec les principes modernistes. Cependant, l'attachement à l'idée d'une architecture qui retient l'ampleur et la force expressive des grands maîtres de l'époque moderniste était bien célébré par les Smithsons.

Les Nouveaux-Brutalistes et plus particulièrement les Smithsons, s'intéressent davantage à la nouvelle esthétique des œuvres de Le Corbusier d'après 1945 qu'à l'esthétique machiniste des années 1920, leur problème sera qu'ils tiennent à conserver le message éthique du mouvement moderne, alors que Banham radicalise ce fait et l'associe à la suprématie de la technologie. Quoique la radicalité leur permette de se rejoindre sur les mêmes plateformes théoriques, le versant esthétique finira par distinguer chacune de ses approches. Cette radicalité va être le mieux exprimée par les principes de l'architecture du mouvement Nouveau Brutalisme qui seront énoncées et vivement défendues par le personnage de Reyner Banham.

¹³ Alison and Peter Smithson, «The New Brutalism » dans Joan Ockman avec Edward Eigen, *Architecture Culture 1943-1968*, 1993, p.240-241.

2.2 Le Nouveau Brutalisme

L'expression *New-Brutalism* a été désignée pour la première fois par Peter et Alison Smithsons en 1953 dans leur essai écrit sur le projet du Soho House⁶¹. Cette expression fut inspirée de l'apparence brute du béton de décoffrage de l'unité d'habitation de Marseille construite par Le Corbusier en 1946-52. Dans son article *The New Brutalism* de 1955, Reyner Banham tente de donner plus de substance à cette notion de brutalité, il s'intéresse particulièrement dans cet article à faire ressortir les caractéristiques de ce mouvement. En se basant sur la maison Soho et l'école Hunstanton des Smithsons (fig.3), il en identifie les caractéristiques suivantes :

Both exhibit their basic structure, and both make a point of exhibiting their materials [...] Whatever has been said about honest use of materials, most modern buildings appear to be made of whitewash or patent glazing, even when they are made of concrete or steel. Hunstanton appears to be made of glass, brick, steel and concrete, and it is in fact made of glass, brick, steel and concrete.⁶²

Cela renvoie clairement au fait que leur propos ne se tenait pas autour de la forme ou de la qualité esthétique de la façade, mais plutôt d'une honnêteté d'expression vis-à-vis des matériaux et de leur état original. Dans cette même vision technologique, Banham souligne la clarté de l'expression constructive et leur intérêt pour l'utilisation des matériaux *tels que trouvés*. Le tout se traduit en une vérité constructive qui s'écarte du formalisme pour privilégier plutôt une brutalité esthétique. En effet, ce désir de garder les matériaux utilisés dans leurs états *trouvés comme tels* dépasse la question esthétique et se fonde sur la conviction que la vérité constructive est un acte fondamentalement éthique. Alison Smithson énonce ce point de vue en exprimant que :

Any discussion of Brutalism will miss the point if it does not take into account Brutalism's attempt to be objective about "reality"-the cultural objectives of society, its urges, its technique, and so on. Brutalism tries to face up to a mass-produced society, and a rough poetry out of the confused and powerful forces which are at

⁶¹ Joan Ockman J. & Eigen, *op. cit.*, p.240-241

⁶² Reyner Banham, «The New Brutalism », *Reyner Banham, A Critic Writes*, Berkeley: University of California Press, c1996, p.10. Originellement publié dans *Architectural Review* en 1955.

work. Up to now Brutalism has been discussed stylistically, whereas its essence is ethical.¹⁶

Alison Smithson trouve que le nouveau brutalisme incarne une attitude éthique, donc moralement supérieure. Cette réflexion indique la position de ce groupe par rapport à la scène anglaise sauf qu'elle nous laisse un vide par rapport à l'esthétique. Si c'est l'éthique que nous retenons, qu'elle serait alors la place de l'esthétique? En effet, ces deux notions sont reliées par l'usage sincère de la technologie et en particulier des matériaux de construction ; c'est l'éthique de la vérité constructive qui crée et justifie l'esthétique brutaliste.

2.3 L'apogée de la technologie chez Banham

Dans son article *Stocktaking* de 1960, Reyner Banham dresse une opposition explicite qui dévoile la dialectique de la tradition versus la technologie. Il a, en fait, écrit deux articles parallèles offrant deux visions opposées de la période. Il remarque, dans la partie réservée aux formalistes, que l'apogée du retour à la tradition classique ne consistait pas en fait comme un appel pour la forme et pour les détails classiques mais plutôt pour les bases mathématiques des systèmes de proportions. Ce retour, bien élucidé dans *Architectural Principles of the Age of Humanism* de Rudolf Wittkower, fait écho au travail parallèle de Le Corbusier sur le Modulor. Banham dresse, dans le même article, un inventaire de tous les mouvements qui rompent avec les principes fonctionnalistes du mouvement moderne. Il note qu'en ayant recours aux modes de constructions locales, le *New Empiricism* et le *Neoliberty* se basent sur le savoir-faire des méthodes traditionnelles et sur l'industrie locale ; autrement dit, cette approche privilège les matériaux locaux parce qu'ils sont reconnaissables visuellement par le public. Banham critique le fait que ces tendances se fondent sur une reconnaissance visuelle des matériaux et non sur l'évolution technologique. Je cite Banham :

Both also rely on the lore of materials, defying the use of new ones because they are visually "unreliable" under weathering and use. Both have been interpreted as relying also on the lore of public taste, not wishing to put up buildings that the average citizen cannot understand (i.e., not putting up buildings that he hasn't seen before).¹⁷

¹⁶ Joan Ockman J. & Eigen, *op. cit.*, p.241.

¹⁷ Reyner Banham, *Stocktaking*, p.96

Il trouve ces mouvements historiques assez contraignants et bornés et les regroupe sous la rubrique formaliste. Le point culminant de son bilan survient quand il critique l'individualité des architectes qui reste confinés aux modes de représentation personnels, cela lui permet de diriger le lecteur vers ce qui considère comme le développement normal et véridique de l'architecture moderne ; celui de la technologie. Je cite l'auteur :

If the concept of other architecture has any place in this survey, it is in the article that runs parallel to this one. New shapes notwithstanding, it is still the same old architecture, in the sense that the architects involved have relied on their inherited sense of primacy in the building team, and have insisted that they alone shall determine the forms to be employed.¹⁸

Banham souligne que les formalistes construisent leur propos autour de la communicabilité de leurs formes, ce phénomène trahira selon lui la transparence du message éthique de l'architecture moderne. Pour Banham, cette notion exprime l'absence d'ambiguïté quant aux intentions éthiques : le message des brutalistes (comme la mise en œuvre de la technologie) doit être claire, transparent et sans rhétorique. Ce point reste très important à relever pour bien comprendre l'opposition qui tient d'un côté la communicabilité des formalistes et d'un autre côté l'aspect technologique et radical de l'image brutaliste. Les systèmes de proportions et le recours à la géométrie formaliste produisent un intérêt grandissant pour le travail de la façade, l'aspect perceptuel reste clairement prioritaire, comme signale Banham, derrière cette fièvre formaliste. Banham oppose les formalistes et leur retour à la tradition, à l'architecture technologique de l'époque. Il donne en contrepartie, l'exemple de l'école de Hunstanton et les habitations Ham Common de James Stirling et James Gowan comme étant des meilleures interprétations de ces nouvelles conditions. Selon lui, ce fait se base sur l'utilisation responsable et scientifique des matériaux *comme-tel* : « the mystique of materials « as-found » involves (a) a resolute honesty in their use (paralleling the refusal to allow a selective attitude to historical fact) and (b) an insistence that all the qualities of a material are equally relevant.¹⁹ »

¹⁸ Banham fait référence à l'article sur la technologie écrit en parallèle sur l'autre bord de la page. *Ibid.*, p.96

¹⁹ *Ibid.*, p.98

Partant de ces principes, Banham va inciter les architectes à relire l'histoire de l'architecture moderne sous un œil scientifique et à ne pas se limiter aux résultats formels. « Science as an unavoidable directive to progress and development has been watered down to a limited partnership by the mainstream.²⁰ » Pour Banham, l'environnement humain est un environnement construit qui suit le progrès. Ce passage est important pour distinguer la position de Banham par rapport au langage industriel, en effet, cette citation marque la préférence qu'a Banham pour l'esthétique technologique sur l'esthétique machiniste des années 1920. Il imagine ainsi des paysages technologiques issus de la mécanisation des activités humaines. En évoquant l'automobile comme symbole de la culture technologique de l'époque, il indique que :

It is no longer possible for architects to think of cities as collections of buildings with spaces between them, but as collections of buildings with streams of metallic objects flowing round them- a revision that requires them to think differently about the way the buildings touch the ground, differently about the relationship of building to street, differently about the relationship of building to those who look at it, since the viewers may now be passing it at sixty-plus mph on a gently rising curve or in an underpass whose sides may effectively blank off the whole of the lower storey when the viewer is on the axis of the main façade.²¹

Toutefois, Banham, nous avertit que les formes assignées aux produits de la technologie risquent d'être une pure imitation des formes de l'ingénierie. Afin de ne pas retomber dans le fétichisme du formalisme, Banham invite les architectes à utiliser consciemment et intelligemment les possibilités offertes par les nouvelles technologies, en préservant la division entre les architectes et les ingénieurs. Il nous fait remarquer que :

The operation lore of the architectural profession has assimilated prefabrication as a technique applied to fairly small repetitive components to be assembled on site. Such an arrangement leaves the determination of functional volumes still securely in the hands of architects and the physical creation of those volumes securely in the hand of traditional-type site labor.²²

²⁰ *Ibid.*, p.99

²¹ *Ibid.*, p.96

²² *Ibid.*, p.97

Pour bien encadrer son point de vue sur le rapport entre la technologie et l'architecture, il tient à évoquer la nature de la relation entre les architectes et les services technologiques ; la relation entre les architectes et les ingénieurs lui semble bien institutionnalisée alors qu'il incite les architectes à pouvoir intégrer les services de la mécanisation d'une façon plus cohérente dans leurs bâtiments et de ne pas tomber dans une imitation directe à la manière des formalistes. Je cite Banham : « It is a solution that brings us to the point of fusion of the technological and traditional aspects in architecture today.²³ » Ceci est seulement transitoire pour Banham, il croit ultérieurement que l'ingénierie « absorbera » l'architecture parce qu'elle maîtrise la technologie. La vraie architecture que désire Banham est fondée sur la technologie.

L'article *The New Brutalism* sera une mise en contexte du livre *Theory and Design* qu'écrira Banham en 1960. On voit bien que Banham arrive non pas uniquement à signaler l'apport de la technologie aux sociétés actuelles mais à renforcer sa place dans le paysage esthétique et culturel de nos sociétés. Reyner Banham considère le mouvement brutaliste comme étant le plus cohérent avec sa vision et possiblement celui qui présentera la suite logique de l'art moderniste en architecture. Toutefois, il ne faut pas confondre l'apologie de la technologie promue par Banham et le Brutalisme. En fait c'est sur ce point que Banham reviendra plus tard pour condamner le Brutalisme.

2.4 La dialectique de l'image des matériaux *trouvés comme tels* et de la forme

2.4.1 L'esthétique formaliste contre l'esthétique des matériaux bruts

Dans son article *The New Brutalism* de 1955, Reyner Banham recourt à l'école de Hunstanton pour énumérer les principes d'une architecture brutaliste, ce bâtiment lui semble le meilleur exemple pour décrire le Nouveau brutalisme. En premier temps, en examinant l'école de Hunstanton et la maison de Soho, Banham souligne que la conception de leur façade se base sur un système de proportions géométriques. Je cite l'auteur :

²³ *Ibid.*, p.100

Hunstanton, and the house in Soho, can serve as the points of architectural reference by which the New Brutalism in architecture may be defined. What are the visible and identifiable characteristics of these two structures? Both have formal, axial plans - Hunstanton, in fact, has something like true bi-axial symmetry, and the small gymnasium block alongside the school is a kind of exemplar in little of just how formal the complete scheme was to have been - and this formality is immediately legible from without.²⁴

Puis, énumérant les caractéristiques de la composition de l'école de Hunstanton, il constate qu'en exposant la structure et les matériaux en usage, Peter et Alison Smithson mettent l'emphasis sur l'utilisation honnête et brute des matériaux. Je cite Banham: « and what has caused Hunstanton to lodge in the public's gullet is the fact that it is almost unique among modern buildings in being made of what it appears to be made of.²⁵ » Cela lui permet d'étudier l'influence de l'architecture du béton brut de Le Corbusier. En somme, l'expression brute et l'image émotive des matériaux s'opposent en fait aux systèmes de proportions géométriques. La coexistence de ces deux notions dans son article semble générer une tension au sein de sa position.

La discussion sur les proportions semble animée une bonne partie des praticiens et des théoriciens de l'époque. Dans un débat sur les proportions intitulé *Report of a Debate on the Motion: that systems of proportion make good design easier and bad design more difficult*, Nikolaus Pevsner relance ainsi le débat après avoir fait un historique sur la question des systèmes de proportions allant de la genèse au Modulor de Le Corbusier: « The mystique of numbers and figures has been believed in, and that it has often been made use of. But is there a guarantee to produce beauty by sticking to certain fixed proportions?²⁶ »

Peter Smithson, membre invité, s'opposait à la croyance des systèmes de proportions. Il mentionne que: « I do not feel that a valid solution can be achieved through them. I believe them to be an evasion. » Il conclut que les systèmes de proportions n'abordent que la frange de la question des valeurs en architecture et finissent par créer une confusion sur les

²⁴ Reyner Banham, *The New Brutalism*, op. cit., p.10.

²⁵ Reyner Banham, *The New Brutalism*, op. cit., p.10.

²⁶ "Report on a Debate on the Motion 'that Systems of Proportions Make Good Design Easier and Bad Design More Difficult'", *RIBA Journal*, 64 (1957), p. 456-463 p.457.

problèmes liés aux processus de création et à la compréhension des environnements bâtis²⁷. En examinant le retour aux systèmes de proportions aux États-Unis, il observe un besoin chez ses confrères américains de rendre l'architecture plus compréhensible et plus lisible « They saw in Palladio, as generations of Englishmen have, something that stood above what they were doing themselves. It was necessary at that time to get back to something simple and comprehensible, and then from classical control move forward to a new sort of control²⁸ » Il se positionne en accord avec l'usage de systèmes de proportions qui émanent naturellement de l'organisation du bâtiment en opposition avec un usage qui réclame une validité universelle et encourage des systèmes de contrôle. Au fait, ce contrôle proportionnel caractérise le travail conceptuel de Hunstanton, la façade de cette école, conçue en 1947, reste soumise à un système de lecture très influencé par les proportions classiques et la pensée de Wittkower. Dans la citation précédente, Peter Smithson veut justifier qu'il était approprié en 1947 d'avoir recours aux systèmes proportionnels, dix ans plus tard, il les rejette. La réaction de Peter Smithson par la suite contre ce qu'il appelle *visual memory* et *loaded experience* des formalistes écarte l'esthétisation de la façade et la remplace par la brutalité de l'image associée aux techniques d'assemblages et aux matériaux.

En 1966, Banham réaffirme la préoccupation des Brutalistes de créer des rapports émouvants avec des matières brutes exactement comme le signalait Le Corbusier dans sa devise : « L'architecture, c'est, avec des matières brutes établir des rapports émouvants²⁹ ». Pour Banham, le rapport des brutalistes avec *l'art brut* et le recours à l'empathie est incontestable : « L'exploitation de ces qualités visuelles dans le but d'intensifier l'impression produite par l'objet, se moquait des conceptions humanistes de la beauté afin d'en mieux accuser la violence, la défiguration, l'obscurité...³⁰ » Déjà en 1955, il précise que les brutalistes ne cherchent pas la beauté mais l'image qui choque. Il transforme ce manifeste en un mouvement ayant des principes anticlassiques; les matériaux bruts et l'image qui perturbe.

²⁷ *Ibid.*, p.461.

²⁸ *Ibid.*, p.461.

²⁹ Reyner Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, *Op., cit.* p.16.

³⁰ *Ibid.*, p.62 ('Art Brut', 'non-art' et 'un art autre')

L'examen de son premier article de 1955 nous montre d'une part l'insistance des architectes de l'époque de formuler un système de pensée universel qui gère la conception architecturale, et d'autre part, on remarque que le système d'organisation des proportions reste confiné aux questions de représentation et donc à la conception géométrique de la façade. Dans son premier essai, Banham surdétermine sa lecture de Hunstanton, qui a été conçu avant l'invention du Brutalisme. Cela sera corrigé dans son livre de 1966 qui fait la chronologie exacte des événements. Avec le recul, Banham critique vivement la soumission de l'esthétique architecturale aux systèmes de proportions qui ne proviennent pas des exigences technologiques contemporaines mais de principes transhistoriques. Il considère le Nouveau Brutalisme comme une critique du retour à la tradition classique. Peter Smithson et Reyner Banham revendiquent, par opposition aux formalistes, une architecture matérielle basée sur l'assemblage direct des matériaux ainsi que l'image qui en découle. Cette honnêteté d'expression sera observée du point de vue de sa vérité constructive, une honnêteté dans la façon dont la technique et les matériaux ont été façonnés. Il en arrive ainsi à opposer l'esthétique des formalistes à l'esthétique des brutalistes.

2.4.2 Du matériau *trouvé comme tel* à l'image brutaliste :

La position de Banham était explicitement contre la tradition, il écrivit en 1960 que la force de la technologie ne doit plus être vue comme un service à l'architecture, mais plutôt comme une force dynamique autonome. Chaque détail de la structure ou de la tuyauterie dans l'école de Hunstanton n'est pas seulement visible mais aussi distinctement dévoilé, dans ce sens, c'est cet aspect de *je-m'en-foutisme* comme le décrit Banham qui déclenche une émotion par sa franchise. En examinant la conception de l'université de Sheffield (fig.4), Banham remarque que par l'absence de schéma géométrique, ce projet s'éloigne de toute influence formelle et représente le projet brutaliste par excellence. Il le favorise sur l'école de Hunstanton et l'utilise pour énumérer les principes du Nouveau Brutalisme:

The definition of a New Brutalist building derived from Hunstanton and Yale Art Center, above, must be modified so as to exclude formality as a basic quality if it is to cover future developments and should more properly read: 1, Memorability as an image; 2, clear exhibition of structure; and 3, Valuation of Materials "as found".³¹

L'absence de travail sur les considérations formelles et esthétiques du bâtiment renforce cette apparence et produit une forme d'émotion directe. La conscience de cette brutalité et la recherche de cette émotion première du récepteur renvoient explicitement à l'image architecturale. C'est en fait, à travers cette image que le récepteur construit sa réception du bâtiment. Banham le note subtilement: « One of the reasons for this obtrusive logic is that it contributes to the apprehensibility and coherence of the building as a visual entity, because it contributes to the building as "an image."³² » À travers cette notion d'image, l'auteur fusionne l'écart entre le visuel et la brutalité radicale de l'architecture des Nouveaux brutalistes. C'est en fait, l'émotion brutaliste de l'usage des matériaux qui engendre l'image brutaliste.

2.5 L'impact de l'image au niveau de la représentation et de la construction

La radicalité de la lecture anglaise des matériaux affecte le développement de la façade sur deux niveaux ; au niveau de la représentation et au niveau de la construction. Dans le premier cas, l'honnêteté de la représentation produit une sorte de transparence doublement inscrite, éthiquement et optiquement. Pour Banham l'intérêt de la conception de l'école de Hunstanton des architectes Peter et Alison Smithson se situe dans la rigueur de la structure et des choix des matériaux *trouvés comme tels* ainsi que par l'authenticité du langage technologique. Le recours aux matériaux bruts ne produit pas seulement une transparence perceptuelle de la façade mais renvoie également à une honnêteté éthique. Je cite Banham : « Ici pas de mystère, pas de romantisme, pas d'obscurité dans la fonction ou la

³¹ Reyner Banham, 1955, « The New Brutalism », *Reyner Banham, A Critic Writes, op.cit.*, p.15.

³² *Ibid.*, p.12

circulation³³» L'importance de cette déclaration situe les brutalistes en continuité avec l'art moderne et oppose la transparence des brutalistes à l'opacité des façades des romantiques. On retrouve l'idéologie moderne mais elle provient cette fois de la dramatisation des matériaux et de leurs images brutales. L'état *trouvé comme tel* des matériaux ouvre la possibilité de les utiliser dans leurs états bruts. Cela invite les architectes à porter un regard plus « intelligent » et plus critique sur l'apparence des matériaux utilisés³⁴.

Au niveau de la construction, la manipulation brutale des matériaux et leurs modes d'assemblage exprime une esthétique franche et ordinaire des matériaux utilisés sur la surface. La suite normale de ce développement a poussé les architectes à réfléchir consécutivement sur l'esthétisation des matériaux et de leurs techniques d'assemblages. Je reprends les mots d'Alison Smithson dans son examen de la maison Soho: « It's our intention in this building to have the structure exposed entirely, without interior finishes wherever practicable. The contractor should aim at a high standard of basic construction, as in a small warehouse.³⁵ » L'honnêteté de l'expression des matériaux *trouvés comme tels* engendre un intérêt pour la vérité constructive des articulations techniques et structurelles. En observant le complexe résidentiel de Ham Common conçu par Stirling et Gowan, Banham note que : « Le style de ce bâtiment est sans doute brutaliste - dans le sens qu'on donnait alors à l'expression, non seulement par la franchise des matériaux mais aussi par la façon dont la répartition intérieure dicte les formes extérieures.³⁶ » À part la franchise des matériaux, ce qui rend ce bâtiment brutaliste c'est la transparence et l'honnêteté dans l'expression de ses assemblages. Cette vérité constructive est inhérente à la pensée des Brutalistes. L'image qui perturbe des brutalistes s'oppose à la transparence phénoménale qui

³³ Reyner Banham, *Le brutalisme en architecture: éthique ou esthétique?*, op.cit., p.19 (École secondaire : Hunstanton)

³⁴ Cette ouverture a permis aux architectes de puiser davantage dans un contexte immédiat du site. Denise Scott Brown et Robert Venturi reprendront cette idée et puiseront dans les images populaires tirées du *Vernacular Commercialism* pour monter leur propre modèle théorique.

³⁵ Reyner Banham, « The New Brutalism », *Reyner Banham, A Critic Writes*, op.cit., p.10. Banham a repris les paroles d'Alison Smithson sur la maison de Soho, *Architectural Design*, November 1953.

³⁶ Reyner Banham, *Le brutalisme en architecture: éthique ou esthétique?*, op.cit., p.89. (le style brutaliste)

elle reste perceptuelle, ou autrement dit, l'émotion des brutalistes s'oppose au rétinien des formalistes.

2.6 La fin du Brutalisme

Dans son article *The Sad End of the New Brutalism* Robin Boyd, souligne comment l'interprète du Nouveau Brutalisme, Reynier Banham, met fin par ses propres paroles à ce mouvement. Je cite Boyd:

The real problem facing the brutalists and their colleagues round the world was not ethical or aesthetical so much as practical. Paper dreams never make good architectural history. When faced with the workaday politics connected with a building in the West End, the Smithsons bent their principles too far to keep Banham with them. But they got something built. They knew that the heroic "swagger" of Brutalism which was good for a small house, had to be modified slightly for a school, more for a public building, and almost completely rewritten for St. James's Street, where stuck-on stone was better appreciated. So it happened that the day on which the Smithsons achieved a worldly success with a fine piece of practical professional architecture, New Brutalism died. [...] Thus the author who foster feathered New Brutalism and without whom its message would never have spread even half as far as he proposes it did, finally kills it with his own hand on page 134 in the year 1964.³⁷

En se basant sur les Smithsons, Boyd suggère que la validité de leurs propos ne pouvait plus tenir face à une commande pratique. C'est donc cette incapacité de faire dialoguer leur architecture avec le réel, qui a finalement invalidé leurs idées. Ne serait que cette réflexion évoque la vraie question en conséquence ; est-ce que le Brutalisme est une éthique ou une esthétique et est-ce qu'il pourrait créer une esthétique socialement acceptable? Pour s'interroger sur ce constat, revenons à Banham et examinons le lien entre l'esthétique technologique de Banham et l'esthétique populaire des Smithsons.

Banham souligne au début de son livre sur les Brutalistes son désir que la nouvelle et « vraie » architecture ne soit pas formaliste, je cite : « Les Smithsons se sont détournés d'une architecture formaliste et 'composée' pour se tourner vers une anti-architecture à la Adolf

³⁷ Robin Boyd, *The Sad End of New Brutalism*, p.11.

Loos, qu'ils appellent New Brutalism.³⁸» Cependant, le développement de la pensée de Banham, nous montre que selon lui, les brutalistes ne doivent pas être uniquement anti-formalistes mais doivent favoriser en contre partie une architecture technologique. Dans l'université de Sheffield, conçue par les Smithsons, l'organisation de la façade provient de l'agencement direct des fonctions agencées selon les exigences du programme. Dans ce cas, les rapports proportionnels sont presque entièrement neutralisés. L'absence d'un système géométrique³⁹ dans l'université de Sheffield, lui fait valoir le titre du bâtiment brutaliste le plus extrême qu'on eût jamais conçu. Pour Banham, la technique doit prévaloir dans le rapport entre l'enveloppe et l'ossature. On constate que l'expression finale du bâtiment est produite par l'interrelation de la technique et des matériaux. Ce raisonnement renforce la résolution de Banham de s'opposer aux formalistes et de créer une *architecture autre* qui sera assurément technologique et identifiable par son éthique et son image brutale.

D'une façon semblable, pour Banham « le radicalisme était un essai de création pour l'homme d'un environnement parfait.⁴⁰ » Toutefois, le point qu'il faut souligner c'est que Banham voit dans cette éthique anglaise une question sociale dans l'esprit du *Zeitgeist* de l'époque moderniste. Il nous fait remarquer que « L'une des fondations principales de la théorie brutaliste fut un intérêt croissant pour la vie réelle des villes, une attitude quasiment écologique vis-à-vis du citoyen.⁴¹ » Pour Banham, sous-entendu, le lien entre l'architecture et le progrès social devrait se faire par la technologie. L'*architecture autre* que préconisait Banham est donc forcément progressiste, technologique et notamment anti-traditionnelle. Banham est ainsi anti-esthétique et ça serait sur cette idée qu'il condamnera les brutalistes anglais, Pour Banham ils demeurent conservateurs et incapable de concevoir une architecture issu du progrès technologique. En effet, Banham aperçoit que l'éthique des Brutalistes s'estompe derrière une recherche esthétisante mal aboutie. Ce qu'il reproche aux Smithsons, c'est d'adhérer à l'esthétique. Je cite ce passage de Banham :

³⁸ Reyner Banham, *Le brutalisme en architecture : éthique ou esthétique?*, op.cit., p.20.

³⁹ Banham note la présence nouvelle d'un système topologique qui pourrait remplacer éventuellement la géométrie dans la conception du bâtiment.

⁴⁰ *Ibid.*, p.42 (Évolution vers l'aformalisme)

⁴¹ *Ibid.*, p.42

D'après l'opinion générale, le brutalisme était avant tout une affaire de matériaux et de surfaces dans leur véracité première. Mais ce serait sous-estimer les Smithsons que de surévaluer cet aspect. L'insolite énumération [...] fait sans doute allusion aux autres préoccupations qu'ils avaient alors, résumées dans cette phrase : 'Nous considérons l'architecture comme le résultat immédiat d'un mode de vie'⁴²

La proximité des Smithsons des artistes Pop Art les a mis au courant des affinités sociales. L'image, qui à la base devrait découler des matériaux bruts puisés comme tels dans leur milieu naturel se trouve prise dans une esthétique sociale qui se diffère de l'esthétique éthique que prévoit Banham. Banham écrit :

Mais ce que les Smithsons entendaient alors par Brutalisme comprenait sans aucun doute une éthique sociale qui leur importait autant que l'esthétique architectonique. L'évolution de cette éthique est à leur avis étroitement liée au processus selon lequel certains identifièrent le *New Brutalism* avec l'*art brut* et autres expressions de l'esthétique de l'époque.⁴³

L'éthique promulguée par Banham reste associée à des principes technologiques ; l'esthétique se contraignant à une éthique brutaliste ne pourrait pas s'ouvrir à des expressions non technologiques. Ce point rend explicite sa condamnation de toute recherche esthétique traditionnelle.

En fait, Banham désire une *architecture autre*. Sa pensée n'est pas statique, en 1955, il s'adhère au Brutalisme et fait de Hunstanton son manifeste. Il revient sur ce choix en 1960, qui lui semble erroné, pour prendre partie pour la technologie contre la tradition. La valorisation de Banham du progrès technologique est fondée sur un déterminisme historique qui adhère à la méthode de Giedion. En remarquant que la nouvelle tendance de l'époque c'est le Pop Art, il prévoit ainsi qu'une architecture Pop émergera par la suite :

Since it is believed in some circles that any revolution in the pure arts must, of some historical necessity, be followed by an equivalent upset in architecture, it is anticipated that the cordon-sanitaire between Pop Art and architecture is about to be breached like a metropolitan green belt, and a Pop architecture emerge about 1966⁴⁴

⁴² *Ibid.*, p.47 (Le manifeste)

⁴³ *Ibid.*, p.48

⁴⁴ Reyner Banham, *The Spec-Builders: towards a Pop Architecture*, p.43-46. Cet appel pour une architecture *Pop* trouvera certes son écho avec le livre de Venturi *Complexity and Contradictions*

Finalement Banham conclue à l'échec du brutalisme et il confesse que « la face du monde n'est pas conforme à l'esthétique Brutaliste, mais la conscience de l'architecture dans le monde a été enrichie de façon durable par l'éthique brutaliste. »⁴⁵ Donc ce qui est rendu explicite c'est que le brutalisme ne peut être qu'une esthétique en pratique et sa valeur éthique reste jointe à l'idéologie architecturale. Il met fin symboliquement à ce mouvement en exprimant son invalidité. Il affirme que :

Je ne prétends pas ne pas avoir été séduit par l'esthétique du brutalisme, mais la tradition toujours vivante de son point de vue éthique, la persistance de l'idée que la parenté entre les parties d'un bâtiment et les matériaux est une moralité efficace – cela, pour moi, validera toujours le Brutalisme.⁴⁶

En résumé, Banham valorise l'éthique de la vérité constructive mais condamne l'esthétique, toute esthétisation formelle en fait. Selon Banham, les Brutalistes ont échoués leurs objectifs car ils n'ont pas su rompre avec les considérations esthétiques. Pour des raisons didactiques et dialectiques qui ressortent des enjeux entre la représentation et la technique, il remarque que l'image brutaliste ne peut plus garder son éthique technologique devant l'esthétique traditionnelle⁴⁷. L'image qui devrait faire le lien entre la société et l'architecture, entre l'esthétique et la technique perd sa force et se ramène à une esthétique traditionnelle.

L'apport de ce chapitre demeure dans sa lecture factuelle et analytique de l'image brutaliste, comme tel énoncée par Banham, qui met en premier plan la dialectique de l'image des matériaux *trouvés comme tels* et de la forme. Son importance ne réside pas seulement dans le fait qu'il trace clairement l'esprit de l'époque, mais bien au-delà, dans le fait qu'il pointe du doigt un déplacement de lecture de l'objet architectural ; l'esthétique brutaliste et la réapparition des matériaux au premier plan encouragent une lecture émotive de la représentation de la façade. La radicalité dans l'application des matériaux *tels que trouvés*

in Architecture publié en 1966 et plus tard dans son ouvrage en commun avec Denise Scott Brown *Learning from Las Vegas* publié en 1972.

⁴⁵ Reynier Banham, *Le brutalisme en architecture: éthique ou esthétique?*, *op.cit.*, p.133 (Habitats : Halen, Harumi, Sheffield)

⁴⁶ *Ibid.*, p.135 (Mémoires d'un survivant)

⁴⁷ En fait avec, St James Street, les Smithsons reviennent à la tradition architecturale.

conduit à une disparition de l'esthétisation de la façade dans le sens traditionnel et l'intérêt du travail se déplace vers l'expressivité des matériaux. Ce point distancera davantage le côté formel de l'articulation spatiale et affectera par la suite la conceptualisation de la façade en tant qu'un travail basé sur la recherche de l'image. Cependant, l'incapacité de ce mouvement à pallier avec l'éthique technologique a mis fin à ce mouvement qui s'avère n'étant pas assez radicale mais reste en fait traditionnelle. La force de l'image émouvante des brutalistes cède sa place à une esthétisation provenant de considérations sémiotiques. La pensée sur l'image qui perturbe se retrouve, métamorphosée dans la théorie de Robert Venturi et de Denise Scott Brown, ou l'image devient « signifiante », une notion qui est justifiée par l'introduction du modèle sémiologique. L'introduction du concept de signe provoquera de nouvelles considérations sur les enjeux de représentations et de constructions. Cela va conduire à une reconfiguration de la structure théorique de l'apparence, et en occurrence le développement de la façade.

DEUXIÈME PARTIE

LE MODÈLE SÉMIOLOGIQUE DE ROBERT VENTURI ET DE DENISE SCOTT
BROWN EN REGARD DU PROJET TECTONIQUE DE KENNETH FRAMPTON

CHAPITRE III

LE MODÈLE SÉMIOLOGIQUE DE ROBERT VENTURI ET DE DENISE SCOTT BROWN LA DIALECTIQUE DU 'HANGAR DÉCORÉ' ET DU 'CANARD'

3.1 Introduction

Pour une meilleure adaptation avec l'ère industrielle, les modernistes ont réclamé une vision fonctionnaliste fondée sur l'analogie de la machine. En rejetant l'ornement et les représentations iconographiques de l'architecture du passé, les idéaux de l'urbanisme moderne ont rompu avec le tissu urbain traditionnel. Le recours à l'historicisme cherche à réconcilier ce manque d'association sémantique en utilisant des formes traditionnelles. Cette école de pensée qui émerge après la deuxième guerre mondiale en Angleterre et en Italie a été bien accueillie par un bon nombre d'architectes américains, cependant au-delà de l'influence européenne ce retour trouve ces sources dans l'architecture américaine et dans les textes plus récents de Vincent Scully.

Le théoricien Robert Venturi élabore en un premier temps l'ambiguïté formelle dans son ouvrage *Complexity and Contradiction in Architecture* de 1966. Il s'appuie sur une série d'études de cas de l'histoire de l'architecture à travers lesquelles il révisé les différentes considérations formelles et leur rapport avec le programme en architecture. Il gardera son attachement aux théories perceptuelles utilisées également par Colin Rowe, toutefois, suite à ses explorations sémiologiques avec Denise Scott Brown qu'il rencontrera à Princeton en 1965, l'ambiguïté perceptuelle se transformera en une ambiguïté sémantique. L'apparence de l'objet architectural deviendra ainsi plus adaptée à la communication. Dans une entrevue avec

Robert Maxwell qui date de 1992, Denise Scott Brown souligne le rapport que leurs approches tissent avec les théories formelles:

Ironically, our re-thinking of that part of the modernist philosophy was influenced by two English writers: Alan Colquhoun, who argued convincingly against the exclusively rationalist approach to Modern architecture and Colin Rowe, who discussed vocabularies of form. And the point we've emphasized from a reading of their work is that it is almost impossible to put together forms without a pre-conceived geometry for doing so, without a vocabulary, as in language, where you need not only grammar and syntax but, also, phonemes and morphemes.¹

Ils critiquent le fait que Colin Rowe se base sur un vocabulaire formel qui provient de l'application des principes formels et fonctionnels du programme mais qui reste non reconnaissable socialement. Cela fait la différence entre un système de conception référentiel et un système de conception expérimental où on essaye d'inventer un nouveau langage.

Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, font référence à Alan Colquhoun dans leur livre *Learning from Las Vegas* de 1972 pour introduire l'idée d'une architecture sémiologique où tous les systèmes de signe seraient analogues au langage. En fait, dans son essai de 1967, *Typology and Design Method*, Alan Colquhoun suggère de soumettre la culture architecturale moderne, théorique et pratique à un examen plus rigoureux. Il remarque qu'en insistant sur l'utilisation des méthodes analytiques et inductives dans le design, le fonctionnalisme laisse un vide dans le processus de la création des formes. Cela lui fait perdre la dimension historique pour se limiter en contre partie seulement à des opérations fondamentales. Dans un autre sens, il y a ici une sorte de réduction du sens social et que la fonction et la structure contribuent à la création de formes sans valeurs iconiques. Je cite les mots de Colquhoun:

My purpose in stressing this fact is not to advocate a reversion to an architecture which accepts tradition unthinkingly. This would imply that there was a fixed and immutable relation between forms and meaning. The characteristic of our age is change, and it is precisely because this is so that it is necessary to investigate the part which modifications of type-solutions play in relation to problems and solutions which are without precedent in any received tradition.²

¹ Robert Maxwell, *Robert Venturi and Denise Scott Brown*, (entretien) p.11

² Alan Colquhoun, *Typology and Design Method*, op. cit., p.49.

Cette réflexion nous montre le désir que reflète Colquhoun pour une architecture plus signifiante et plus assimilée aux contextes culturels et sociaux et dans ce sens la technologie pourrait s'aligner avec l'architecture au lieu de la remplacer au profit d'une image technologique aliénée. Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour remarquent qu'en s'appuyant sur la vision d'E.H. Gombrich qui rejette la croyance que « les formes ont un contenu physionomique ou expressif qui se communique à nous directement.³ » Alan Colquhoun souligne le « triomphe de ce qui est conventionnel sur le physionomique dans notre compréhension de la forme. »⁴ Il nous invite à concevoir une typologie de formes plus consciente socialement en se basant sur les conventions humaines. Denise Scott Brown va radicaliser la position de Colquhoun pour inciter à concevoir des formes pas juste reconnaissable dans le sens populaire mais qui sont produites par l'esthétique populaire.

La pensée sur l'image qui perturbe héritée des Banham, se retrouve, métamorphosée dans *Learning from Las Vegas*, ou l'image devient « message »⁵, une notion qui est justifiée par l'introduction du modèle sémiologique. *Complexity and Contradiction in Architecture* et *Learning from Las Vegas* marquent les deux extrémités de leur axe de recherche théorique.

Si la première partie de ce mémoire porte sur la dialectique entre le formalisme de Rowe et la matérialité des Brutalistes, on examinera maintenant comment cette dialectique sera transformée dans la pensée de Venturi et Scott Brown en un modèle hybride qui inclut le symbolisme des formalistes et la communicabilité du message, autrement dit, qui joigne la Gestalt à la sémiologie.

3.1.1 Aperçu sur Robert Venturi et Denise Scott Brown

³ Venturi, Robert, Denise Scott Brown et Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*. p.140. Originellement dans E.H.Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other essays on Art*. London: Phaidon Press; Greenwich, Conn. : New York Graphic Society, 1963, p. 45-69.

⁴ *Ibid.*, p.141.

⁵ Louis Martin signale dans son texte présenté lors d'acte de colloque sur la réévaluation de Paul Rudolph en 2009 qu'en traversant l'atlantique, l'image brutaliste s'est transformée en une image signifiante avec Denise Scott Brown.

Robert Venturi obtient sa maîtrise de l'université Princeton⁶ en 1950 sous la tutelle de Jean Labatut⁷ de qui il reçoit une grande connaissance de l'architecture classique. Il poursuit ses études à l'Académie Américaine de Rome⁸ où il s'est passionné pour l'architecture baroque et maniériste. En retournant à Philadelphie, il étudie de près le travail prodigieux et singulier de Frank Furness. Le travail de ce dernier est complexe et contradictoire et se définit par un mariage de l'architecture classique de Viollet-le-Duc et du mouvement *Art and Craft* de John Ruskin. Rétrospectivement, Frank Furness sera considéré comme un précédent et une influence considérable à la pensée de Venturi. Le parcours de Robert Venturi au sein de ces institutions lui a inculqué le grand intérêt qu'il apportera à l'histoire et lui ouvrira le chemin vers la recherche d'une alternative à l'hégémonie rationaliste et fonctionnaliste du mouvement moderne. Cela lui permet de repérer les idées dissimulées dans l'histoire et de présenter ses découvertes dans son manifeste théorique sur l'ambiguïté et la contradiction en architecture. L'intérêt de Venturi examine des considérations qui se rapportent au programme et à la forme. Il explore les notions de contradictions, de diversité et de complexité. Son intérêt apporte un rapport particulier au traitement formel et sémantique apportés à la façade. Son apport à la scène mondiale de l'architecture marque en effet le début d'une nouvelle idéologie et son ouvrage *Complexité et contradiction en Architecture* véhiculera un changement significatif qui libérera l'architecture

⁶ L'université de Princeton est connue pour son attachement au parcours académique des beaux-arts. Je reprends les paroles de Venturi : « A Princeton, on étudiait l'architecture moderne et tout le monde était d'accord pour considérer que le modernisme était le style approprié à notre époque ; bien entendu n'employions-nous pas le mot « style » et le terme « modernisme » était-il pris dans un contexte historique ». Il évoque également dans le même article l'influence qu'il a eu de Donald Drew Egbert : « Vous n'avez sans doute jamais entendu de Donald Drew Egbert, le plus grand héros de ma vie , c'est lui qui, à Princeton enseignait l'histoire dans le cursus d'architecture moderne. Pour lui, au contraire de Siegfried Giedion qui a utilisé l'histoire pour étayer sa thèse, le modernisme devait être compris dans le contexte de l'histoire ; ce n'était pas une fin en soi mais une phase d'évolution ». Lavin, Sylvie et Philippe Barrière. *Entre imagination sociale et architecture*. p.92.

⁷ Je reprends les paroles de Venturi « Labatut sortait des Beaux-arts [...] sa connaissance de l'histoire, étendue n'était pas formelle. Son enseignement par analogie était quelque chose de merveilleux ; il disait que tel chose rappelait telle autre et employait toute une gamme d'exemples historiques ». *Ibid.*, p.93

⁸ Ensuite Venturi évoque l'influence de son voyage à Rome : « Ensuite, à l'*American Academy* de Rome, [...] nous nous penchions sur la forme de l'espace plutôt que sur le symbole et le sens. ». *Ibid.*, p.93.

américaine de l'emprise de l'architecture orthodoxe sur les académiciens et les praticiens d'architecture.

Denise Scott Brown, affirme avoir été en contact avec la rue depuis son enfance. Pendant ses études à l'*Architectural Association* (A.A.) en Angleterre durant les années 1950, elle a manifesté un intérêt pour la question de la planification urbaine. Sa connaissance des travaux des Smithsons, du *Independant Group*, de *Team 10* et son intérêt pour le *Pop art* naissant a nourri son intérêt particulier pour la culture populaire⁹. Son rapport avec la culture populaire et l'usage des matériaux *trouvés comme tels* chez les brutalistes lui permet d'explorer le langage populaire comme une possible inspiration conceptuelle. Elle obtient sa maîtrise en urbanisme en 1960 et en architecture en 1965 de l'université de Pennsylvanie. Ces intérêts trouveront leur maturité durant sa collaboration avec Robert Venturi qu'elle rencontrera lors de ses études aux États-Unis un an avant qu'il publie son premier ouvrage¹⁰.

Ces deux personnes proviennent d'écoles différentes, leurs intérêts commun sur les enjeux formels et populaires leurs ont conduit à explorer l'esthétique sociale. Toutefois, il faut distinguer l'approche formelle de Robert Venturi dans *Complexity and contradiction in architecture* de son travail en commun avec Denise Scott Brown dans *Learning from Las Vegas*¹¹ dans lequel ils explorent l'impact de la sémiologie sur la conception architecturale. Leur vision trouvera place dans les valeurs fondamentales de l'optimisme américain en marquant un lien entre le passé, le présent et l'avenir. Denise Scott Brown écrit : « Le modernisme a évacué l'histoire; le post-modernisme, en empruntant ici et là, a fait de même. Nous, quand nous empruntons, nous essayons de faire en sorte que nos emprunts

⁹ Je reprends les paroles de Denise Scott Brown: « Dans le département de *City Planning* de l'université de Pennsylvanie, j'étudiais plus les sciences sociales que l'architecture. C'était juste le moment où commençait le mouvement pour les droits civiques. [...] on avait à apprendre des sociologues [...] c'est pour cela que j'ai invité Bob à Las Vegas ». *Ibid.*, p.93-94.

¹⁰ On note que Robert Venturi remercie spécialement Denise Scott Brown dans son livre *Complexity and Contradictions in Architecture* pour ses contributions à ce sujet.

¹¹ L'étude de Las Vegas n'est pas nouvelle sur la scène architecturale, le travail de Thomas Wolfe et M. Lehmann leur a précédé en évoquant en particulier les rapports du contexte bâti avec la culture *Pop*. Néanmoins, la pensée de Venturi et de Scott Brown se diffère par sa validité au niveau théorique et par le recours à la sémiologie qui tisse des rapports évidents entre l'architecture et le récepteur.

restent pertinents, contextuellement et culturellement ; pour ensuite rompre avec le contexte afin de répondre à des besoins nouveaux et d'assurer que nous ne limitons pas la vérité en essayant de trop la définir.¹² » Ils précisent du fait que leur modèle se limite à une théorie critique et ne cherche pas à se figer dans une vision idéologique. Robert Venturi souligne dans le même esprit « We don't make history legitimate, we used historical analogy to make points. Our use of history is to derive understanding. ¹³ »

Une étude plus approfondie de leurs écrits nous permet d'analyser leur modèle théorique ainsi que les différentes dialectiques qui alimentent leur approche

3.2 L'image historique et la recherche du signe

3.2.1 Introduction au livre de Robert Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture* par Vincent Scully

L'introduction de Scully élève *Complexity and Contradiction in Architecture* au même rang que *Vers une architecture* de Le Corbusier, manifeste qui a amené à un changement de paradigme dans la pensée architecturale. À cette époque, Le Corbusier préconisait une architecture puriste pour l'époque machiniste qui s'oppose à l'éclectisme des Beaux-arts. De son côté, Venturi décrit son livre comme étant un *gentle manifesto* pour une architecture qui insuffle la richesse et l'ambiguïté aux expériences modernes. Il s'adresse aux architectes avec une éloquence plutôt ironique qui organise l'architecture autour des usages culturels plutôt qu'une architecture abstraite basée sur la fausse complexité et la fausse simplicité. Venturi prône une architecture qui sera plus en rapport avec le paysage américain et en continuité avec les traditions stylistiques en architecture. Ce faisant il fait renaître le passé sous un jour nouveau et pose un nouveau regard sur la façon de conceptualiser l'apparence en relation avec la complexité des paysages urbains. Il s'agit donc d'une réconciliation avec la tradition.

¹² *Ibid.*, p.94.

¹³ Venturi, Robert, Denise Scott Brown, 1998, *Entrevue avec Architectural Record*, p.59

Vincent Scully conclut que Venturi renoue le lien avec histoire. L'analyse formelle que Venturi entame retrace une nouvelle lecture des artefacts à travers l'histoire. L'ambiguïté, la diversité et la complexité seront ramenés au centre des enjeux formels.

Finalement, en évoquant les constructions de Venturi, Scully fait louange de la méthodologie suivie dans sa conception architecturale, dans laquelle il part d'une analyse visuelle et tente par la suite d'attribuer une valeur symbolique à l'apparence formelle de son travail. Je reprends Scully:

Elles ne sont que le résultat d'une analyse profondément systématique du programme et des contraintes visuelles, nous obligeant en conséquence à réorienter sérieusement toute notre façon de penser. Il s'ensuit que l'image symbolique qui éduquerait notre œil, le préparant à la vue de ces constructions, ne s'est pas encore formée : ce livre pourrait y concourir. Je suis convaincu que l'avenir classera cet ouvrage parmi les quelques textes fondamentaux de notre époque – parce que malgré sa prosaïque absence de prétention et la transformation de la perspective qu'il apporte, passant des Champs Élysées à Main Street, il reprend le dialogue fondamental amorcé dans les années vingt, et nous rattache ainsi une fois de plus à la génération héroïque de l'architecture moderne.¹⁴

En l'occurrence, l'apparence de notre environnement bâti ne peut qu'engendrer de formes visuelles qui contredisent le puritanisme de l'architecture moderne orthodoxe.

3.2.2 Résumé récapitulatif de *Complexité et contradiction en architecture* de Robert Venturi; les différents principes d'analyses formels.

À travers cet ouvrage, Robert Venturi explore l'ambiguïté et la complexité formelle qui découle du programme en architecture. Notre résumé propose une récapitulation succincte des différents chapitres et s'attarde davantage à la notion de l'ambiguïté et à la partie qui porte sur les explorations de l'intérieur et de l'extérieur. Ensuite, on isolera la dialectique entre la forme et le symbole.

Dans la première partie intitulée *Petit manifeste en faveur d'une architecture équivoque*, Robert Venturi préconise une architecture complexe et contradictoire fondée sur

¹⁴ *Ibid.*, p.17

la diversité de la vie moderne et le chaos. Il analyse l'ambiguïté de la perception visuelle qu'il considère être en continuité avec les théories optiques et plus particulièrement avec celle de la Gestalt. Ainsi, Venturi comme Colin Rowe, recourt aux théories visuelles pour valider ses propos. Dès le début, Venturi manifeste une volonté d'instaurer un nouvel ordre de pensée qui s'oppose à l'idiosyncrasie moderniste. Il nous rappelle que l'architecture « est nécessairement complexe et contradictoire par le fait même qu'elle veut satisfaire en même temps les trois éléments de Vitruve : commodité, solidité et beauté¹⁵ ». De même, les contraintes dues au programme, à la technique et à l'apparence sont « même dans les bâtiments les plus isolés situés dans des contextes simples, différents et incompatibles, à un point dont on n'avait jusqu'ici pas idée¹⁶ ». Une architecture devient donc valable que si elle suscite plusieurs niveaux de signification et plusieurs interprétations combinées.

En s'appuyant sur August Heckscher, Venturi note dans son deuxième chapitre, intitulé *La complexité et la contradiction interne s'opposent à la simplification et au pittoresque*, que la pluralité et le maniérisme formel de nos environnements bâtis sont des produits du développement des sociétés. Voici ce que dit Heckscher :

Le rationalisme est issu de l'ordre et de la simplicité mais il s'est montré inadapté aux périodes de transformation de la société. Dans ces moments-là il s'agit de trouver l'équilibre entre les conceptions qui s'affrontent. Pour acquérir cette paix intérieure les hommes doivent s'appuyer sur la tension et l'incertitude que créent des contraintes opposées... le goût du paradoxe permet de laisser se côtoyer des choses apparemment dissemblables, et de cette dissonance même, naît une sorte de vérité.¹⁷

Venturi réclame qu'on réexamine le caractère et les possibilités exponentielles de l'architecture. En raison de cet énoncé, les formes épurées et simplifiées ne conviennent plus au rythme complexe de nos sociétés, à la place, il faut « reconnaître et mettre en application les solutions variées propres à une perception visuelle ambiguë.¹⁸ »

¹⁵ *Ibid.*, p.22

¹⁶ *Ibid.*, p.22

¹⁷ *Ibid.*, p.24

¹⁸ *Ibid.*, p.27

Dans le troisième chapitre intitulé *L'ambiguïté*, Venturi note qu'à part la complexité liée à la forme et au contenu il existe une ambiguïté qui découle du caractère de l'architecture, donc de son image. Je reprends les paroles de l'auteur : «grâce au phénomène paradoxal de la perception et au processus d'apparition même de la signification dans l'art. La complexité et la contradiction résultent alors de la juxtaposition de l'image et de ce qu'elle représente.¹⁹» L'ambiguïté de la signification coexiste ainsi avec les juxtapositions formelles de type Gestalt et également peut résulter des significations complexes et contradictoires des images. Venturi écrit :

L'expressionnisme abstrait tient compte des ambiguïtés de la perception, et le style *Op Art* est fondé dans sa forme et son expression sur des juxtapositions produisant des effets mobiles et sur des dualités ambiguës. Quant aux peintres Pop, ils utilisent l'équivoque pour donner aux formes un contenu paradoxal tout en exploitant les potentialités de la perception.²⁰

Il conclut qu'une architecture de complexité et de contradictions abonde en ambiguïtés et en tensions et que sa signification découle tout autant de ses caractéristiques internes que du contexte particulier dans lequel elle s'insère. Les architectes doivent ainsi regarder la ville un peu à la façon des peintres *Pop Art*.

Dans le quatrième chapitre, Venturi analyse et confirme l'existence de différents niveaux de contradiction qui peuvent être présents dans notre environnement bâti, il intitule sa partie : *Le phénomène du à la fois en architecture et l'élément à double fonction*. Il continue à développer cette idée dans le chapitre suivant intitulé *L'intégration et les limites de l'ordre : l'élément conventionnel*²¹ où il nous fait remarquer que l'existence d'un ordre dans une composition donnée est capable de s'adapter aux contradictions accidentelles d'une réalité complexe. Des *contradictions intégrées* peuvent résulter de transgressions volontaires, ces effets enrichiront les relations entre l'ordre et les circonstances pour générer un langage architectural plus riche et plus intégré formellement. Il explore dans les chapitres six et sept

¹⁹ *Ibid.*, p.28

²⁰ *Ibid.*, p.28

²¹ Par « convention » Venturi entend les « éléments et les méthodes de construction ». Il en ajoute aussi les « objets commerciaux et ostentatoires qui sont franchement banals ou vulgaires en eux-mêmes et qui sont rarement associés à l'architecture ».

deux types de contradictions ; la *contradiction adaptée* et la *contradiction juxtaposée*. Selon lui, la première correspond au traitement en douceur alors que la deuxième implique un traitement de choc. Venturi cherche à tout prix à valider d'une part la complexité et l'ambiguïté de nos contextes comme étant une réalité incontestable et d'autre part de proposer d'autres alternatives à la rigidité moderniste :

Ne devons-nous pas chercher des significations au sein des complexités et des contradictions de notre époque et reconnaître les limites des systèmes? Voici, me semble-t-il, les deux justifications qui permettent de briser l'ordre : la reconnaissance de la variété et de la confusion à l'intérieur et à l'extérieur, dans le programme et l'environnement, et, en fait, à tous les niveaux de l'expérience; et le caractère fondamentalement limité de tous les ordres créés par l'homme. Quand les circonstances défont l'ordre, celui-ci doit plier ou rompre : les anomalies et les incertitudes font la force de l'architecture²²

Par la suite, Venturi enjoint les architectes à considérer ces contradictions ainsi que ces oppositions dans la conception des objets architecturaux. Dans ce sens, le concepteur pourrait choisir des éléments présents dans son entourage pour la conception des objets architecturaux. Il souligne ainsi l'importance des éléments non-conventionnels dans la validité de la conception architecturale. Il inclut, dans la même logique, les objets commerciaux qui jusque-là ont rarement été associés aux paysages architecturaux. Venturi écrit :

Un architecte doit utiliser des conventions et de les rendre vivantes [...] Par convention j'entends à la fois les éléments et les méthodes de construction. [...] et je pense aussi à ces objets commerciaux et ostentatoires qui sont franchement banals ou vulgaires en eux-mêmes et qui sont rarement associés à l'architecture. La justification essentielle de l'emploi d'objets de pacotille dans un ordre architectural est leur existence même. Ils sont ce que nous avons, le matériau dont nous disposons. Les architectes peuvent se lamenter, essayer de les ignorer ou même de les abolir, mais ils ne disparaîtront pas. Ou bien ils ne disparaîtront pas avant longtemps, parce que les architectes n'ont pas le pouvoir de les remplacer [...] et parce que ces éléments banals répondent à des besoins actuels de variété et de communication. Les vieux clichés impliquant à la fois la banalité et le fouillis seront encore le contexte de notre nouvelle architecture, et il est significatif que notre nouvelle architecture sera leur contexte à eux.²³

²² *Ibid.*, p.47

²³ *Ibid.*, p.49.

En ce sens, l'utilisation des conventions populaires et commerciales permettent de produire une architecture mieux adaptée et plus porteuse de sens. La configuration de l'apparence en architecture naît des complexités et des contradictions et elle résulte de l'insertion d'une multitude d'éléments dont les relations peuvent être en continuité ou en discontinuité.

Dans son chapitre intitulé *L'intérieur et l'extérieur*, il explore les contradictions et les conflits entre les forces extérieures et intérieures. Venturi évoque le travail de Georgy Képès pour souligner que les enjeux entre l'intérieur et l'extérieur influencent l'apparence :

Tout phénomène – un objet matériel, une forme organique, une sensation, une pensée, la vie de notre groupe doit sa forme et son caractère à un combat entre des tendances opposées; l'aspect physique est le produit du combat entre la constitution originelle et l'environnement.²⁴

Il s'appuie sur ce constat pour critiquer l'architecture américaine, et spécialement l'architecture moderne, qui avec son antipathie pour la *fausse façade* a privilégié le bâtiment libre et indépendant même au cœur de la ville. Venturi désire « Dresser un plan en partant de l'extérieur vers l'intérieur, aussi bien que de l'intérieur vers l'extérieur, crée des tensions inévitables qui aident à faire de l'architecture. Puisque l'intérieur est différent de l'extérieur, le mur –ligne de partage– devient une épreuve pour l'architecte²⁵ ». La façade, tampon entre ces deux entités, devient le centre d'intérêt et le lieu où la manifestation de l'une ou de l'autre prend place. La façade devient la composante qui fait la médiation entre l'architecture et la ville. Je cite Venturi :

Les forces internes et les forces de l'environnement sont à la fois générales et particulières, génériques et occasionnelles. L'architecture, comme le mur qui sépare l'intérieur de l'extérieur, devient à la fois l'expression dans l'espace et le théâtre de cet affrontement. Et par la mise en évidence de la différence entre l'intérieur et l'extérieur l'architecture débouche une fois encore sur l'urbanisme.²⁶

²⁴ *Ibid.*, p.85.

²⁵ *Ibid.*, p.88.

²⁶ *Ibid.*, p.89.

Dans ce passage, il met l'emphasis et dans le même esprit sur la signification de la façade sur rue. En effet, il y a une tension entre la façade et le programme qui se manifeste dans l'apparence formelle de l'objet architectural.

Dans son chapitre final intitulé *la dure obligation du tout*, il met l'emphasis sur l'*inflexion* tout en se basant sur la psychologie de la forme. Au fait, il existe différents degrés de totalité, Venturi écrit que « Dans les compositions complexes, il existe une exigence spéciale de la totalité qui veut que l'on mette les parties en valeurs.²⁷ » Il soumet encore une fois la problématique de l'ordre et de l'unité à une nature optique. Il met l'emphasis précisément sur la nécessité de créer un objet socialement identifiable. En effet, la typologie architecturale qui s'ensuit s'inspire du bagage culturel collectif et dépend des relations entre les entités visuellement identifiables. Venturi revient constamment sur le modèle de la Gestalt²⁸ pour appuyer ses propos. La perception de la forme considère qu'un tout visuel est le résultat du nombre et des caractéristiques propres de ses parties. Il invite les architectes à apprendre des leçons éclatantes du *Pop Art* et du « paysage quotidien, vulgaire et dédaigné » pour retrouver « l'ordre complexe et contradictoire dont notre architecture a un besoin vital pour former des ensembles intégrés au cadre urbain.²⁹ » Sur le plan de l'expression, la psychologie de la Gestalt affirme que le contexte contribue à la signification d'une partie et qu'un changement de signification dans une partie affecte la totalité de l'œuvre. Ainsi, en combinant des parties provenant du contexte, l'architecte utilise la convention d'une manière non-conventionnelle. Ce faisant, ces objets familiers placés dans un contexte non-familier sont perçus comme des nouveaux objets qui gardent toutefois des associations avec leur ancienne identité. Il donne l'exemple des peintres *Pop* qui attribuent un sens inhabituel à des éléments communs en changeant leurs configurations géométriques. Venturi indique qu'« en

²⁷ *Ibid.*, p.49.

²⁸ D'après la théorie de la Gestalt, chaque partie dans un tout contribue à la formation du sens, et ainsi le changement dans le sens apporté à une des parties affecte le sens apporté à l'ensemble. En changeant le contexte, le peintre *Pop* attribue un sens différent à ces parties, ce qui résulte en un changement du sens total, ne serait ce que l'inverse est aussi valable l'insertion d'une architecture dans un contexte donné l'affecte et change son sens, peu importe l'abstraction de son expression. En organisant formellement son objet, le *Pop Art* convoque des connections entre la perception et le sens de l'objet, entre le contexte et la symbolisation portée à l'œuvre.

²⁹ *Ibid.*, p.103.

s'engageant dans la relativité de la perception et dans la relativité de la signification on permet à des vieux clichés, placés dans de nouveaux décors d'acquérir de riches significations qui sont, d'une manière ambiguë, à la fois anciennes et nouvelles, ternes et éclatantes.»³⁰

3.2.3 L'apport de *Complexity and Contradiction in Architecture*

En se basant sur la perception visuelle, Robert Venturi souligne le côté maniériste et contradictoire des formes architecturales dans le bagage classique et moderne. Il nous invite à ne plus « être intimidé par la morale et le langage puritain de l'architecture moderne orthodoxe » et à reconnaître à quel point le monde est décidément complexe et contradictoire. La critique majeure de Venturi contre le modernisme c'est que l'idéologie du mouvement moderne s'est éloignée considérablement de la société qu'elle était supposée servir, l'idéologie héroïque, didactique du mouvement moderne ne collait pas avec la forme complexe de la réalité sociale. Venturi compose avec la morphologie existante et puise son bagage formel du contexte immédiat, la proposition énoncée se base sur l'idée pluraliste qu'il n'y a pas juste « une seule culture de goût, mais plusieurs ». Il nous révèle que contrairement aux dogmes orthodoxes de l'architecture moderne, cette dernière se prête à une ambiguïté enrichissante et signifiante qui va au-delà de l'emprise puriste et exclusive de la forme du mouvement moderne. Cette approche analogique est le fruit de l'enseignement de son professeur de dessin à l'Université de Princeton et une application directe des principes perceptuels de l'analyse formelle et en particulier le modèle de la Gestalt. Son discours a convaincu un bon nombre d'architectes et formera toute une école de pensée qui, contrairement à ses principes feront une lecture picturale et figurative de l'histoire loin d'une interprétation critique des formes historiques.

Dans *Complexity and Contradiction in Architecture*, Venturi compare des œuvres de l'histoire de l'architecture classique tout en incluant des œuvres modernes et en se basant sur des principes optiques à la manière de Rudolf Wittkower et de Colin Rowe. En critiquant le manque de symbolisme dans l'architecture moderne et brutaliste³¹, Venturi introduit le

³⁰ *Ibid.*, p.51.

³¹ Cette critique est encore embryonnaire, elle sera développée dans l'ouvrage suivant.

facteur d'association entre les formes et les symboles. Cette nouvelle approche incorpore une dimension sémantique, néanmoins, l'aspect sémantique de son travail ou autrement dit, sa préoccupation pour les significations ambiguës n'écarte pas l'intérêt pour le programme en architecture. Plus tard, Scully remarquera que Venturi « se déplace vers ce que l'on nommera dans les années soixante une architecture sémiotique.¹²⁶ ». Il faut toutefois préciser que dans ce livre la théorie de Venturi se limite à ses associations, il faut attendre la publication en 1972 de son ouvrage rédigé en commun avec Denise Scott Brown et Steven Izenour que Venturi conçoive l'architecture comme un langage de signes.

Il faut noter qu'en ce moment du développement de la théorie Venturi et Scott Brown, la relation entre l'espace et la forme reste présente dans l'œuvre de Venturi, il faut imaginer son modèle comme une boîte maniériste stimulant des associations. Avec l'arrivée de la théorie de signe et plus précisément de la sémiologie, la notion de l'espace sera remplacée par le signe, son modèle prendra ainsi la forme d'un *hangar décoré*.

3.3 La dialectique du canard et du hangar décoré; une théorie sémiologique

3.3.1 Introduction au langage du signe

Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour signalent qu'en choisissant des exemples concrets du *Strip de Learning from Las Vegas*, la « justification du symbolisme dans l'architecture » a été abordée d'une façon pragmatique plutôt qu'en « référant abstraitement à la sémiotique ou à une théorisation a priori.¹²⁷ » Ce fait suggère, d'une façon latente, qu'au-delà de la sémiologie, il s'agit encore de comparaisons formelles ouvrant sur une analyse des dénotations et connotations. Le tableau dressé suite aux comparaisons formelles de *Crawford Manor* de Paul Rudolph (fig.5) et du *Guild House* de Venturi et Scott Brown (fig.6) dans la deuxième partie de *Learning from Las Vegas*, rapporte le transfert des notions modernistes en leur équivalent dans le modèle sémiologique. Ils poursuivent dans le

¹²⁶ Venturi, Robert, Vincent Scully et Christopher Curtis Mead, *Robert Venturi's Gentle Architecture*, p.260.

¹²⁷ Venturi, Robert, Denise Scott Brown et Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*. p.140.

même texte pour préciser : « Néanmoins, d'autres approches ont abouti à des résultats similaires. Alan Colquhoun a analysé l'architecture en tant qu'une partie d'un « système de communication à l'intérieur de la société ». ³⁴ Ce dernier regarde l'architecture comme un système de conventions à l'intérieur d'une société donnée. Selon lui, on n'invente pas le langage, il est préexistant. Ce qu'ils retiennent c'est que Colquhoun montre que :

If, as Gombrich suggests, forms by themselves are relatively empty of meaning, it follows that the forms which we intuit will, in the unconscious mind, tend to attract to themselves certain associations of meaning. This could mean not only that we are not free from the forms of the past and from the availability of these forms as typological models, but that, if we assume we are free, we have lost control over a very active sector of our imagination and of our power to communicate with others. It would seem that we ought to try to establish a value system which takes account of the forms and solutions of the past if we are to gain control over concepts which will obtrude themselves into the creative process, whether we like it or not. ³⁵

En se basant sur ce raisonnement, les auteurs de *Learning from Las Vegas* indiquent que « Colquhoun décrit la qualité essentiellement « représentative » des objets de la culture primitive et leurs rapport entre eux. ³⁶ » Il souligne ainsi la valeur iconique des objets de la culture. Dans cet esprit, Colquhoun s'oppose « à la proposition de l'architecture moderne selon laquelle la forme devrait être le résultat de l'application de lois physiques ou mathématiques plutôt que d'associations préétablies ou d'idéologies esthétiques. ³⁷ » Ce constat, nommé par Colquhoun « déterminisme bio-technique », limite l'approche moderne dans les deux sens historique et même technique. L'architecture ne peut pas être un pur produit de la technique, pour palier à cette limitation, les architectes remplacent ce manque de communicabilité par leurs intentions expressives. Colquhoun conclut que « ce qui paraît en surface être une discipline dure et rationnelle de design se révèle assez paradoxalement

³⁴ *Ibid.*, p.140.

³⁵ Alan Colquhoun, *Typology and Design Method*, op. cit., p.49.

³⁶ Venturi, Robert, Denise Scott Brown et Steven Izenour. *Learning from Las Vegas. Op.Cit.*, p.140.

³⁷ Venturi, Robert, Denise Scott Brown et Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*. p.141, repris originellement d'Alan Colquhoun. *Typology and Design Method*. p.11-14

une croyance mystique dans le processus intuitif.³⁸ » Denise Scott Brown revient sur ce constat pour pointer qu'« en excluant une partie de la pratique traditionnelle dans l'intérêt de la « science », il restait un vide qui, ironiquement, a été rempli par une forme d'expressionnisme du « tout est permis ».³⁹ »

La critique de Colquhoun a permis à Denise Scott Brown d'introduire la notion de signe. Le langage social doit être intégré dans l'architecture pour pouvoir créer des contextes urbains à l'image de nos sociétés. Denise Scott Brown verra dans cette proposition comme une justification à ses propos sur les 'environnement populaire. Ce langage ordinaire de communication permet au récepteur d'attribuer un sens différent de celui invoqué par les architectes, son modèle sémiologique produira une rencontre entre le langage populaire et les formes architecturales. La citation suivante de Denise Scott Brown qui date de 1976 et qui interprète la maison américaine en tant qu'un langage architectural, nous décrit le tournant sémiologique de leur pensée en ce moment :

There is a sign language in American housing with a quite explicit vocabulary. They are something more than plain ornament [...] they recognized that as a language it is a very crude system of communication. Its vocabulary consists of simple visual metaphors in a limited grammar that more often than not uses them quite literally as signs⁴⁰

3.3.2 Résumé de *Learning from Las Vegas*

Le livre *Learning from Las Vegas* qui rassemble Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, et publié en 1972 réunit des essais qui déjà publiés dans des revues⁴¹. L'étude de Las Vegas porte sur des thèmes abordés dans un séminaire à l'automne 1968 à l'École d'Art et d'Architecture de L'Université de Yale. Il faut toutefois signaler la place

³⁸ *Ibid.*, p.142, Originellement dans Alan Colquhoun, *Typology and Design Method*, op. cit., p.11-14.

³⁹ *Ibid.*, p.141-142.

⁴⁰ Denise Scott Brown, *Letter from London*, p.121.

⁴¹ Je note particulièrement « Significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas », *Architectural Forum*, March, 1968.

importante que prendra Denise Scott Brown dans le développement des associations sémantiques entre les images sociales et l'architecture dans le développement de leur théorie architecturale. Scott Brown le signale elle-même :

I introduced Bob to the significance of the everyday-ordinary, which he originally acknowledged in the last part of complexity and contradiction in architecture, and I "corrupted" him (as he says) by inviting him to visit Las Vegas in 1966. Bob introduced me to the comparative and analytic techniques of scholarship in architectural history, and to the fun of applying them to the artistry of Las Vegas.⁴²

La première partie du livre reprend l'étude de la rue commerçante connue sous le nom de *strip*. La deuxième partie rassemble les résultats obtenus dans la première pour examiner le «symbolisme en architecture» et l'«iconographie de l'extension urbaine». Les auteurs font appel à l'optique et à la sémiologie pour renforcer leur théorie et proposent une architecture de communication. Ici apparaît la différence entre leurs deux ouvrages : entre une pensée comparative et formelle dans *Complexity and Contradiction in Architecture* et une pensée associative et sémiotique dans *Learning from Las Vegas*. Plusieurs facteurs seront à l'origine de ce changement ; ainsi les propos formels de Venturi basés sur les théories optiques seront enrichis par une réflexion sur la communication architecturale qui donnera par la suite naissance à un nouveau modèle sémiologique. Ils basent leur étude sur les interactions entre les aspects socio-urbains et l'architecture.

Dans la première partie intitulée *Un sens pour les parkings de supermarchés ou l'enseignement de Las Vegas*, Venturi, Scott Brown et Izenour s'interrogent sur l'impact de l'automobile et des nouvelles configurations urbaines sur l'architecture. Les auteurs parcourent le paysage populaire et commercial en y analysant les aspects formels et symboliques ainsi que leurs significations réciproques en architecture. Robert Venturi et Denise Scott Brown expliquent comment ils sont arrivés à considérer l'architecture commerciale comme une source d'inspiration pour une architecture sociale et résidentielle signifiante. Ils comparent ce développement à l'analogie entre le vocabulaire industriel et technologique du tournant du siècle au sein de l'architecture moderne. Je cite les auteurs « Nous montrerons que, plutôt que l'espace et les piazzas de l'architecture historique, c'est

⁴² Denise Scott Brown, *Lectures in the history of American civilization*, présenté à Harvard en 2003 dans le cadre de William E. Massey, Sr., *Lectures*. Preface ix.

l'iconographie qui forme l'arrière-plan d'une étude de l'association et du symbolisme dans l'art commercial et dans l'architecture de la rue commerçante.⁴³»

Dans leur section intitulée *Le symbole avant la forme : Las Vegas en tant que système de communication*, ils s'interrogent sur la compatibilité de l'espace moderne dans nos contextes urbains. Ils précisent que « Cette architecture faite de styles et d'enseignes est anti spatiale; c'est une architecture de communication qui prévaut sur l'espace; la communication domine l'espace en tant qu'elle est un élément à l'intérieur de l'architecture et dans le paysage.⁴⁴ » Ils revendiquent ainsi l'usage des symboles comme un aspect plus appropriée aux paysages scénographiques et commerciaux : « Le symbole domine l'espace, L'architecture ne suffit plus. Parce que les relations spatiales sont établies par des symboles plutôt que par des formes.⁴⁵ » Ils s'engagent à trouver un langage formel plus conscient et plus en lien avec les associations sociales.

Le chapitre intitulé *L'image de Las Vegas : inclusion et allusion dans l'architecture* identifie différents types d'associations à travers l'histoire de l'architecture et leur impact sur la forme architecturale: « L'allusion et le commentaire, qu'ils s'adressent au passé ou au présent, à nos grands lieux communs ou à nos vieux clichés, l'inclusion de quotidien dans l'environnement sacré ou profane - c'est cela qui manque à l'architecture moderne de notre temps.⁴⁶ » Cette aphorie va se résoudre par la dialectique du *hangar décoré* et du *canard* qu'ils développent dans la deuxième partie de l'ouvrage intitulée *Ugly and Ordinary architecture or the decorated shed*. Les auteurs définissent la différence entre le *canard* et le *Hangar décoré* comme tel :

⁴³ R. Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*, op. cit., p.100.

⁴⁴ *Ibid.*, p.22.

⁴⁵ *Ibid.*, p.22.

⁴⁶ *Ibid.*, p.84.

Quand les systèmes architecturaux d'espace, de structure et de programmes sont submergés et déformés par une forme symbolique d'ensemble, nous nous trouverons devant un type de bâtiment-devenant-sculpture que nous appellerons *canard* et quand les systèmes d'espace et de structure sont directement au service du programme et que l'ornementation est appliquée indépendamment d'eux, nous l'appelons alors le *hangar décoré*.⁴⁷

Le *canard* est donc une architecture qui se définit par sa forme symbolique et le *hangar décoré* est un abri conventionnel sur lequel des symboles sont appliqués. Dans le cas du *hangar décoré* le symbolisme appliqué sur la façade lui donne un caractère indépendant du reste de l'objet et la décoration devient un signe. Ils en viennent ainsi à décrire la différence entre l'aspect *laid et ordinaire* du *hangar décoré* et l'aspect *héroïque et original* de l'architecture du mouvement moderne. je cite :

Un hangar d'un système de construction conventionnel qui correspondrait étroitement à l'espace, à la structure et aux exigences programmatiques de l'architecture et sur lesquels serait posée une décoration contrastante – et, selon les circonstances, contradictoires. [...] Le symbolisme de la décoration se trouve être laid et ordinaire dans un zeste d'héroïque et d'original ironique, et le hangar est laid et ordinaire sans façons, bien que, par ses briques et ses fenêtres il soit également symbolique.⁴⁸

Dans la partie intitulée *L'ornementation : signes et symboles, dénotation et connotation, imagerie et physionomie, signification et expression*, ils comparent la conception de leur propre *Guild House* et celle de *Crawford Manor* de Paul Rudolph et poursuivent par la suite pour expliquer la différence entre la connotation et la dénotation. Ils précisent que « La dénotation désigne une signification spécifique : la connotation suggère plusieurs significations. [...] En général, plus un élément est dénotatif dans sa signification, plus il dépend de ses caractéristiques imagées; plus un élément est connotatif, plus il dépend de ses qualités physionomiques. [...] L'architecture moderne utilise l'ornementation expressive et évite l'ornementation symbolique expressive.⁴⁹ » Ils montrent dans leur exemple que « l'enseigne annonçant GUILD HOUSE dénote une signification à travers ses

⁴⁷ *Ibid.*, p.97.

⁴⁸ *Ibid.*, p.103.

⁴⁹ *Ibid.*, p.110.

mots; comme telle, elle est l'élément imagé par excellence. [...] En général, plus un élément est dénotatif dans sa signification, plus il dépend de ses caractéristiques imagées.⁵⁰ » Cette application décorative produit une signification dénotative et s'oppose à l'expression plus connotative des éléments architecturaux du bâtiment.

En rejetant l'ornementation traditionnelle, le mouvement moderne a favorisé une lecture fondée sur l'expression des éléments architecturaux et sur l'expression de la structure et de la fonction. Je cite les mots des auteurs : « Ironiquement, l'architecture moderne d'aujourd'hui, tout en rejetant le symbolisme explicite et l'ornementation frivole appliquée, a transformé le bâtiment tout en entier en un grand ornement. En substituant l'« articulation » à la décoration, il est devenu canard. »⁵¹ Les significations sociales et constructives de l'ornement et de la décoration ont été perdus et les significations entretenues par les modernistes se sont limitées à des considérations purement architecturales. Les auteurs défendent une architecture critique du mouvement moderne qui a tenté d'éviter le dénotatif et exagérer le connotatif. Le *Strip de Las Vegas* avec ses panneaux et ses enseignes électriques redéfinissent l'espace et servent à l'orientation des usagers. Les formes des bâtiments sont visibles mais restent secondaires par rapport aux enseignes de point de vue de l'impact visuel et de contenu symbolique. En fait, l'auto change la perception de l'espace et l'usage des automobiles conduit nos théoriciens à repenser l'apparence des objets bâtis dans l'espace urbain. Ils soulignent ainsi que la conception architecturale ne doit pas négliger les facteurs associatifs qui découlent des contextes sociaux.

Les architectes ne peuvent plus continuer à appliquer un modèle utopique, le modèle sémiologique semble le mieux adapté pour analyser l'architecture et la forme urbaine de Las Vegas. Je cite les auteurs « We uphold the symbolism of the ordinary via the decorated shed over the symbolism of the heroic via the sculptural duck, because this is not the time and ours is not the environment for heroic communication through pure architecture. »⁵² En plus de revendiquer un système d'analyse plus cohérent avec la réalité sociale, ils s'interrogent sur le

⁵⁰ *Ibid.*, p.110.

⁵¹ *Ibid.*, p.113.

⁵² *Ibid.*, p.49.

modèle de création qui peut répondre à leur vision « L'architecture peut être ordinaire – ou plutôt, conventionnelle- de deux manières : dans la manière dont c'est construit ou dans la manière dont c'est vu, c'est-à-dire dans son processus ou dans son symbolisme⁵³ » Ils réclament ainsi qu'à l'origine:

de l'argumentation en faveur du hangar décoré se trouve la conviction que le symbolisme est essentiel en architecture, que le modèle venant d'une époque antérieure ou de la ville telle qu'elle existe fait partie des sources matérielles d'inspiration et que la réplique de ces éléments fait partie de la méthode de design de cette architecture. C'est-à-dire qu'une architecture qui dépend d'associations au niveau de sa perception dépend d'associations dans sa création.⁵⁴

Ce point souligne le désir de créer un modèle qui étudiera les enjeux représentatifs au niveau des façades et qui sera applicable à la conception architecturale.

3.3.3 L'apport de *Learning from Las Vegas*: La dialectique du *canard* et du *hangar décoré*

Dans leur ouvrage en commun *Learning from Las Vegas*, Robert Venturi et Denise Scott Brown ont donc développés deux interprétations majeures de leurs lectures de la ville. La première est en rapport avec le chaos comme la caractéristique dominante du paysage, cette emphase sur le contenu symbolique des formes était la conclusion de *Complexity and Contradictions in Architecture*. La deuxième favorise le *hangar décoré* contre le *canard mort* de l'architecture moderne, l'importance est ainsi accordée à la communication et au message. Las Vegas est le renversement de la ville traditionnelle dans laquelle, les bâtiments étaient jadis définis par l'espace, cette configuration se distingue du contexte urbain de Las Vegas où l'espace est défini par les enseignes à cause de la présence des automobiles qui changent le mode de perception de l'espace. Je cite les auteurs : « Si on enlève les enseignes, il n'y a pas de lieu. La ville du désert représente une communication intensive le long de la route.⁵⁵ » Les enseignes joueront le rôle de véhicules de transmission du sens et d'imagerie populaire pour

⁵³ *Ibid.*, p.138.

⁵⁴ *Ibid.*, p.140.

⁵⁵ *Ibid.*, p.27.

pour l'architecture. L'intérêt porté aux textures urbaines est en rapport direct avec l'image du paysage commercial vernaculaire.

La force convaincante de Venturi et de Denise Scott Brown c'est que l'architecte doit pouvoir s'adresser aux besoins simples et ordinaires de l'être humain, d'où l'insistance sur un langage de communication compréhensible pour le public. Ils ont critiqué l'abstraction formelle du mouvement moderne pour son expressionnisme et son aspect réductif, posant ainsi les bases d'une réhabilitation de l'ornement longtemps rejeté par les modernistes. Une des caractéristiques de l'ornement c'est qu'il représente les attentes visuelles du public ordinaire. L'architecture devient ainsi un langage visuel porteur d'information. Dans ce cadre, « l'architecture, affirmaient-ils, ne suffit plus », et « l'enseigne devient plus importante » que les agencements des volumes. L'avantage des signes conventionnels, c'est leur capacité d'acheminer les images populaires tandis que le symbolisme du *canard* de l'architecture moderne transmet que les idées idiosyncratiques des architectes. Ces découvertes les conduisent à distinguer entre l'architecture moderne, qui se définit par son caractère *héroïque et original*, et l'architecture *laide et ordinaire* qu'ils préconisent et qui elle se définit par des significations familières et ordinaires. Leur modèle trouve ainsi sa forme finale et se définit comme un *hangar décoré* (fig.7) qui s'oppose au *canard* (fig.8) qu'ils associent au mouvement brutaliste. Les auteurs recommandent ainsi l'usage des signes, de l'iconographie, et du trompe-l'œil comme étant la base de la création conceptuelle dans les domaines de l'art et de l'architecture.¹⁵⁰ La délimitation de l'espace cèdera sa place pour une façade frontale chargée de signification et prenant part de la scénographie urbaine.

L'emphase conceptuelle est mise sur le message de la façade. Les associations des éléments composants la façade lui confère son sens peu importe la nature des matériaux utilisés (traditionnels, nouveaux ou puisés dans le vocabulaire populaire). On observe de plus en plus un déplacement dans le sens apporté à l'apparence, il y a une séparation entre l'objet et le sens. La façade fait la médiation entre le contexte et l'objet. Venturi écrit :

¹⁵⁰ Robert Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic architecture: A view from the drafting room*. Venturi renouvelle son appel pour une architecture basée sur l'iconographie.

In the progression of our ideas about *applique*, first as spatial layering's, then signboard, and then ornament, we came to *applique* as representation in architecture. Representation in this context involves the depiction as opposed to the construction of symbol and ornament. Manifestations of this approach to symbolism in architecture are essentially two-dimensional and pictorial.⁵⁷

Venturi souligne ce mode de représentation purement centré sur la façade en tant que panneau d'affichage comme véhicule de signe « I have advocated the use of *applique* as sign, whose function is not basically spatial or structural, but communicative, via symbolism and ornament. It is this quality which distinguishes our *applique* from that of our recent predecessors.⁵⁸ » Le motif ornemental est un médium pour véhiculer le symbolisme.

Par la suite, en concentrant sur les motifs ornementaux, Venturi et Scott Brown introduisent une nouvelle notion qui relève de la surface de ces façades. L'introduction de ce thème relève d'un développement dans la théorie de Venturi et Scott Brown : « Ornamental pattern is different from historical, vernacular or Pop symbolism in that it can be freer and less consistent and can depend less on association. It could be extremely significant for architecture now and has enormous potential for development.⁵⁹ » La surface devient dorénavant à son tour un support de signe.⁶⁰ Venturi souligne qu'à l'âge de l'information, les architectes doivent rejeter le *canard* et promulguer l'iconographie électronique qui exige et génère de plus en plus de configurations pixelisées

Lors d'une entrevue avec Rem Koolhaas et Hans Ulrich Obrist et intitulée *Re-Learning from Las Vegas* qui date de 2000, Venturi et Scott Brown reviennent sur

⁵⁷ Robert Venturi, *Diversity relevance and representation in historicism, or plus ça change*, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁸ Id

⁵⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁰ John Summerson évoque à cet égard qu'en fait l'ornement traditionnel existe en deux formes; l'ornement modulaire et l'ornement *subjonctif*. La mauvaise prise du mouvement moderne a fait annuler les deux sous l'emprise de sa bataille pour le purisme. L'ornement qui survient de la modulation s'est transformé en texture de matériaux avec le mouvement moderne. *Heavenly Mansions*, p.215-216.

l'enseignement de Las Vegas et *Complexity and Contradiction in Architecture* pour faire une synthèse de leur position théorique. Ils soulignent :

There are two main philosophical changes. One is about Complexity and Contradiction in Architecture. When my old, wonderful teacher at Princeton, Donald Drew Egbert, read it, he said it should have been titled Complexity and Contradiction in Architectural Form, because it was essentially about form. Then, Las Vegas was essentially about symbolism, so there is this movement from form to Symbolism- we are more into symbolism now. Viva Signage!⁶¹

Ces mots expliquent le développement théorique au sein de leur pensée sur la dialectique du morphologique et du signifiant, du *canard* et du *hangar décoré*. Il y a dans ce modèle un passage ou peut-être plus une superposition de la forme au signe, de l'optique à la signification.

3.4 La parenté et les différences avec Rowe et les brutalistes

À l'instar de Rowe, Venturi part d'une étude comparative basée sur la théorie de la Gestalt afin d'explorer les aspects formels de l'architecture. Avec la dialectique de la transparence, Colin Rowe propose une méthodologie de lecture formelle qui traite de l'ambiguïté perceptuelle de l'apparence en architecture. Tout en s'appuyant sur la même démarche optique, Venturi essaie de valider l'ambiguïté formelle par des associations sémantiques et des considérations qui se rapportent au programme. C'est en fait l'existence de l'intérêt porté au programme qui distingue l'approche de Venturi de celle de Rowe. Robert Venturi voit dans l'ambiguïté perceptuelle et formelle un moyen pour questionner le symbolisme historique, l'approche de Venturi s'ouvre ainsi aux lectures sémantiques. Rowe de sa part, reste attaché à un modèle transhistorique applicable selon lui au savoir entier de l'architecture moderne et historique. Suite à l'introduction de la notion de communication, le symbolisme formel se développe et s'enrichit significativement.

Les Brutalistes connus pour la brutalité de leurs images s'appuient sur la force expressive des matériaux *trouvés comme tels*. Ils favorisent ainsi selon Banham une image

⁶¹ Koolhaas, Rem et Hans Ulrich Obrist, *Re-learning from Las Vegas*, p.157.

qui perturbe plutôt qu'une image qui plaît. En 1990, Denise Scott Brown a souligné l'influence des idées des Smithsons, de l'*Independent Group*, du *Team X*, et les peintres *Pop Art* sur sa pensée architecturale, elle commente: «The new Brutalism suggested to me that social objectives might be achieved with beauty, if we could only learn to broaden our definition of beauty.⁶²» Cet aspect brutal des matériaux ainsi que le regard social des Smithsons l'ont poussé à s'interroger sur la nature contextuelle des paysages populaires et commerciaux. Je cite Scott Brown:

When, at the AA, I found a group of students looking intensely at what was immediately around them – popular culture, the industrial and commercial vernacular, and neighbourhood street life – I felt on sympathetic ground. More than anyone, it was the Smithsons who decried the gap between the sentimentalism of British architecture's domesticated Modernism and the facts ("brutal" and ordinary) of urban experience. At the AA, I allied myself with the students who were responsive to this message.⁶³

Scott Brown mentionne qu'à partir de la moitié des années 1960, ils ont déjà pris une direction différente de celle des Smithsons, elle signale que l'ignorance des sciences sociales et de l'urbanisme n'a pas permis aux Smithsons de dépasser les dogmes du mouvement moderne. Elle souligne qu'en fait ils ont abandonné leurs propos sociaux pour l'expressionnisme structural du *late modernism*. Je cite ce passage de *Learning from Brutalism* dans lequel elle exprime les ressemblances et les différences de sa position et de celle des brutalistes:

Socioplastics and the pop imagery and collage techniques launched by the IG, although they are not our only sources, obviously inform our "Learning from Las Vegas" and "Learning from Levittown" research projects and the Signs of life: Symbols in the American City exhibition that resulted from them. Brutalism has influenced the urban planning and architecture of our firm as well, although here other concepts predominate: as planners, our span is broader and more interdisciplinary than that of the Brutalists, we approach the problems they defined from more points of view than they did; as architects, we enjoy the "uncomfortably direct" solutions of the Brutalists, but we have valued as highly the "uncomfortably indirect" solutions of mannerism. Our studies of Pop Art and the pop environment

⁶² Denise Scott Brown, « Learning from Brutalism », dans *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge Mass: MIT Press, 1990, 203-206, p.202.

⁶³ *Ibid.*, p.202.

led us to reassess the role of symbolism and allusion in architecture and the use of traditional forms, decoration and pattern in design.⁶⁴

Learning From Las Vegas constitue une étude de cas du monde de consommation populaire américain, dans laquelle Venturi et Scott Brown ont recours à la sémiotique pour signaler que le *High Art* et *Main Street* partage une plateforme commune dans la façon dont ils sont reçus par le public. Dans les deux cas ce sont les éléments disruptifs et instables qui comptent. Dans le *High Art*, ils deviennent le centre de la controverse esthétique, et dans *Main Street*, ils forment la base accessible d'une bonne communication entre le bâtiment et le percepteur. Venturi écrit : « Pop art is based on the idea that changes in meaning and it specifically employs ordinary and familiar commercial languages that are usually enlarged and projected in an extraordinary context⁶⁵ ». Le *Pop Art* nous invite à interroger notre rapport au contexte, l'ordinaire devient l'extraordinaire avec une nouvelle forme. Leur travail montre qu'il existe un riche vocabulaire architectural, *trouvé comme tel* acquit par la population, qui diffère au fond de la compréhension professionnelle de l'architecture. On peut tracer ainsi une forme de ressemblance avec les Brutalistes et leur utilisation des matériaux *trouvés comme tels* sauf que chez les brutalistes cette manutention se faisait dans une vision éthique pour mettre en valeur la nature brute des matériaux.

On a vu dans le chapitre deux que les Brutalistes excluent le travail porté sur la forme et le remplacent par l'image qui perturbe. Toutefois, l'approche des brutalistes n'avait aucun fondement théorique. À travers son intérêt porté pour l'apport des sciences sociales⁶⁶ et urbaines dans le développement de ses idées,⁶⁷ Denise Scott Brown découvrira la sémiologie qui viendra remplir le vide théorique des Brutalistes. La conception de l'objet doit pouvoir

⁶⁴ Denise Scott Brown, *Learning from Brutalism*, op. cit., p.205.

⁶⁵ .” Maxwell, Robert, Robert Venturi et Denise Scott Brown. *Robert Venturi and Denise Scott Brown: interview with Robert Maxwell*, p.9.

⁶⁶ Il faut toutefois noter que ce qu'en identifie comme aspect social du travail de Venturi et de Denise Scott Brown, c'est leur tentative de communiquer au moyen de l'architecture. Il n'y a aucun programme de réforme sociale dans leur travail.

⁶⁷ Dans son article *Learning from Denise*, Mildred F.Schmertz note l'influence que pourrait avoir les intérêts sociaux sur l'œuvre de Scott Brown: « She believes, unfashionably, in architecture's social obligation and in the need for cultural relevance. She stems the imagination from the user's way of life and an architecture inspired by its societal context. » p.106.

envoyer un message pour créer un objet qui par son apparence, si contradictoire soit-elle, s'intègre dans nos contextes actuels. Il y a donc une forme de passage d'un vocabulaire formel à un vocabulaire signifiant mais aussi du choc à la communication. Elle suggère que la conception de l'apparence peut bénéficier d'une plateforme commune entre l'architecture et les objectifs de communication avec un langage de symboles conventionnels. Par conséquence, l'image empathique⁶⁸ des Brutalistes s'est transformée en une image sémiologique, et la position de Venturi et de Scott Brown peut-être observée comme une synthèse critique de Rowe et du Brutalisme.

⁶⁸ Elle note que le produit de ces considérations urbaines l'a amenée à concevoir des bâtiments ordinaires et laides « Nevertheless, when the critics defined our aesthetic as tasteless and our design as 'ugly and ordinary'. I felt as sense of 'déjà vu', having heard the same objections to Brutalist designs in England » *Ibid.*, p.205.

CHAPITRE IV

LA NOTION DU CONSTRUCTIF ET DU SOCIAL DANS L'ŒUVRE DE KENNETH FRAMPTON : LE PROJET TECTONIQUE¹

4.1 Introduction

Dans un article publié dans la revue *Casabella* en 1971, Denise Scott Brown incite les architectes à prendre en compte les éléments du vocabulaire formel présent dans l'architecture populaire et ordinaire. Elle revendique que l'analyse de l'architecture ordinaire fasse partie des méthodes conceptuelles de l'architecture. Scott Brown écrit : « The formal vocabularies are a part of architecture as well as are the bricks and the mortar [...] High art follow low art and vice-versa.² » L'objectif de cette prise en compte étant l'intégration à l'architecture savante de formes commerciales et populaires familières à un large public. Dans ce sens, les formes sont autant symboliques que fonctionnelles. Denise Scott Brown poursuit en insistant que la diversité et la complexité de ces langages formels devront être à la base de tout processus conceptuel, une telle démarche se situe selon elle, dans la tradition architecturale des Beaux-Arts. Je cite : « The forms of the pop landscape are as relevant for us now as were the forms of antique Rome to the beaux-arts.³ » Dans ce même article, elle

¹ L'expression «Le projet tectonique» a été reprise de Jean_pierre Chupin et Cyrille Simonnet.

² Denise Scott Brown, *Learning from Pop*, p.22.

³ *Ibid.*, p.18.

souligne que: « That form cannot arise from function alone, but from function, forces and forms. » Dans ce sens, l'objet sera mieux identifié socialement et l'esthétique appropriée découlera d'un vocabulaire formel issu des paysages urbains existants. Par conséquent, l'espace ne joue plus le rôle majeur dans la constitution des formes urbaines, c'est plutôt l'aspect communicatif et symbolique de l'objet architectural qui attribuent aux formes leurs valeurs.

Dans les pages du même numéro⁴, Kenneth Frampton, réagit aux propos de Scott Brown. Il s'oppose à cette vision scénographique des paysages populaires et trouve que le langage architectural ne doit pas provenir de ces considérations mais plutôt des composantes architecturales. Selon lui, l'analyse menée à Las Vegas par Venturi, Scott Brown et Izenour, est intéressante de point de vue de la communication mais reste un phénomène superficiel, comme celui du Pop Art inapplicable à l'architecture. Il note que la multiplication de significations ne peut que générer du non-sens. Il indique que l'approche symbolique de Venturi n'est ni anthropomorphique ni archétypale. Frampton réclame une architecture intégrée dans le contexte socioéconomique de la production et basée sur une typologie architecturale reconnaissable. La critique de Frampton, utilitarien voire néo-marxiste, considère que le langage Pop n'est pas un langage naturel mais fabriqué, issu du capitalisme plutôt que de la culture populaire. Frampton accuse les auteurs de *Learning from Las Vegas* de faire la promotion de Madison Avenue. En plus il indique que : « Modern architecture now irrelevant and isolated should seek for its social-economic integration in the field of the production and consumption of single objects, that is objects considered independently of the entire field or relationships between them and their consumer.⁵ » Frampton désire conserver à la pratique architecturale une portée sociale tout en préservant l'unité de l'objet et les principes inhérents à l'architecture.

La réaction de Denise Scott Brown est parue immédiatement, dans le même numéro, et semble favorisait une approche conceptuelle plus ouvertes des analyses des formes

⁴ Ces deux essais devaient faire l'état de l'architecture américaine, et servaient d'introduction à un numéro spécial sur l'IAUS (Institute for Architecture and Urbanistic Studies).

⁵ Kenneth Frampton, *America 1960-1970. Notes on Urban Images and Theory*, p. 25.

urbaines. Elle préconise l'ironie et l'apprentissage, comme les Brutalistes, de ce qu'on n'a pas. Elle y juge que Frampton suggère aux architectes d'être radicaux dans leurs démarches et qu'il revendique une architecture toujours révolutionnaire qui ne prend pas en considération les problèmes actuels de la société. Elle propose ensuite, un éclaircissement aux suppositions de Frampton : Selon elle, la culture commerciale et populaire est différente du Pop art et il est temps que les architectes s'intéressent aux leçons qu'ils peuvent tirer des paysages urbains afin que leurs créations ne soient plus indifférentes aux contextes d'intégration. Ce faisant, ils apprendront à mieux répondre aux besoins des usagers. Concernant la typologie, Denise Scott Brown signale que la conception des formes et les intérêts sociaux demeurent liés l'une à l'autre. Elle écrit:

We use other traditions for an artistic and a social reason. Pop artists are socially interpretative, we are socially constrained. [...] We're trying to focus on making architectural skills more relevant to social needs and physical form; from the point of view of the purposes (function) perceptual and symbolic that it serves.⁶

C'est ainsi que commence le débat entre la position de Venturi et de Scott Brown d'une part et celle de Frampton d'autre part ; la première se caractérise par ses références au contexte populaire et la deuxième tient à garder vivant les idéaux technologiques et idéologiques du mouvement moderne. Il est intéressant de noter que ces deux positions sont animées par une pensée sociale mais s'opposent sur le choix du langage architectural et sur le rôle du social dans l'architecture. Après 1976, la position inclusive de Venturi a été associée au postmodernisme montant et sa critique a été reconnue comme l'origine même du postmoderne. Mais dans les faits, la théorie de Venturi et de Denise Scott Brown se caractérise par son aspect critique plutôt que son aspect figuratif. Tandis que le modèle que Frampton résiste à l'aspect commercial et scénographique et s'appuie sur les enjeux structurels et représentatifs de la construction.

⁶ Denise Scott Brown, *Pop off: Reply to Kenneth Frampton*, p.42.

4.2 Aperçu sur Kenneth Frampton

Kenneth Frampton (né en Angleterre en 1930) est un architecte, critique et historien britannique, il étudia l'architecture à Guildford et à l'école d'architecture londonienne Architectural Association. Dès ses années d'études, il était au courant des conflits de la scène architecturale en Angleterre et donc de la tension qui existe entre la pensée brutaliste de Banham et de Peter et Alison Smithson. Lors d'une entrevue avec Stan Allen et Hal Foster en 2003, Frampton revient sur cette tension et souligne l'attachement des Smithsons aux artistes Pop Art. Il présente Stirling en contre partie comme un exemple plus résistant. Je cite Frampton:

The Smithsons had a rivalrous relationship with Stirling. [...] The Smithsons were also open to Art Brut, Dubuffet, and Existentialism. The Situationists were too much for them, I think, but they were interested in CoBrA, and that already brought them toward Situationism. All of this was part of the Smithsons' sensibility, but not of Stirling's.⁷

Frampton trace une différence entre l'approche des Smithsons qui s'ouvre plus vers un regard pluridisciplinaire que celle de James Stirling qui reste réticente par rapport à cette idée. Frampton revient aux principes Brutalistes et souligne l'influence qu'a eu Reyner Banham⁸ sur lui : « As for Banham, his *Theory and Design in the First Machine Age* (1960) was extremely influential. It was patently a model for my *Modern Architecture: A Critical History* (1980) » Le voyage de Frampton aux États-Unis en 1963 a eu une influence considérable sur l'évolution de sa pensée. Il exprime à ce propos « The United States politicized me in a way... [...] I'd never seen production and consumption on such a scale before coming to the States-gasoline, electrical energy, the whole lot.⁹ » Dès son arrivée il s'implique dans des projets académiques et enseigne par la suite dans plusieurs universités

⁷ Kenneth Frampton, Stan Allen, Hal Foster, *A conversation with Kenneth Frampton*, p.38.

⁸ Il revient d'ailleurs dans une autre section pour exprimer que parmi tous les livres canoniques de l'époque c'était le livre qui lui a influencé le plus « I never found Pevsner's book, *Pioneers of the Modern Movement* (1936) particularly interesting. I still find Giedion stimulating, when returning casually to the pages of *Space, Time, and Architecture* (1941). But Banham's book was my model. » *Ibid.*, p.47.

⁹ *Ibid.*, p.39.

américaines et britanniques. Il fut éditeur technique de la revue *Architectural Design* entre 1962 et 1965, et devint membre fondateur de l'IAUS (Institute for Architecture and Urbanistic Studies) à New York où il cofonde avec Peter Eisenman et d'autres collègues le magazine *Oppositions*. Frampton partageait avec Eisenman son rejet de la scénographie de Robert Venturi et de Denise Scott Brown, les idées de ces derniers étaient présentes au sein de l'IAUS par la présence de Robert Stern et Vincent Scully. Frampton note à propos de cette tension: « The split goes back in part to the committee for the study of the Environment¹⁰. In those days we were all jammed together, the so-called Yale-Philadelphia axis of Scully and the Venturis, and the Princeton-Colombia axis of Eisenman, Graves, and the so-called Five Architects.¹¹ »

La renommée de Frampton comme théoricien a prit son essor avec la publication de son essai *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance* en 1983. Il part de l'architecture moderne et renforce sa position en critiquant les architectes postmodernes et les incite à avoir un regard plus critique sur les cultures régionales. Il faut toutefois considérer qu'à partir du moment où Frampton a écrit *Modern Architecture: A Critical History* en 1980 jusqu'à *Studies in Tectonic Architecture* en 1995, il y a eu un changement majeur dans sa relecture critique de l'histoire. Dans les années 1970, Frampton s'est initié à la pensée sociale et politique d'Hannah Arendt à travers son livre *La condition humaine* de 1958. Cette direction diffère de celle de Manfredo Tafuri et des Néo-Marxistes par son affiliation Heideggérien. Je cite Frampton: « My interest in Arendt does distinguish us, and with Arendt begins my susceptibility to Heidegger, Arendt having been his pupil. Here there is a split in my position, which has always irritated some people, such as Tony

¹⁰ Pour une mise en contexte, je cite les paroles de Louis Martin dans « Notes on the Origins of *Oppositions*, » *Revues d'architecture dans les années 1960 et 1970: Fragments d'une histoire événementielle, intellectuelle et matérielle* publié en 2008. «Eager to bring change to Princeton, the two young teachers (Peter Eisenman and Michael Graves) and Emilio Ambasz, a Princeton graduate student, organized in the spring of 1964 the first Conference of Architects for the Study of the Environment (CASE), an organization modeled on Team 10, intended to generate a critical architectural discourse in North America. The idea behind CASE was to restore the ideological impetus of the Modern Movement (the good society) which had been drained out of American architecture by MoMA's invention of the International Style (the good life) during the 1930s.»

¹¹ *Ibid.*, p.44.

Vidler, who surely views my combining of Heideggerian and Marxist critiques as a scandal.¹²

» Il y a une sorte de combinaison des influences d'Heidegger à son schéma néo-marxiste. Frampton explore une vision politisée de l'architecture dans laquelle le lieu et l'expressivité constructive convergent le social et la technique. Frampton écrit :

My preoccupations arise out of the direct experience of making buildings, at the societal as well as the professional level. Even though it's not explicitly elaborated, I tend to approach historical material through the eye of an architect: I ask myself what is the predicament faced by the architect in making a particular work in a physical setting at a given historical moment. That attention binds my two concerns together—place on the one hand and structural expressivity on the other. Both preoccupations have to do with finding some basis on which architects can ground their practice in what Heidegger refers to as a destitute time.¹³

À la lumière de ces considérations, on peut dire que la pensée de Frampton a évolué d'une vision Marxiste avec *Critical History* à une vision plus Heideggérienne avec *Studies in Tectonic Architecture* où il juxtapose les enjeux ontologiques et phénoménologiques d'une part et la critique de la production technologique d'autre part dans la création architecturale. La pensée de Frampton est éclectique et elle se développe dans le temps. En fait, la référence à Arendt chez Frampton ne l'introduit pas seulement à la pensée marxiste mais aussi à Heidegger et c'est en ce moment qu'il s'intéresse à la phénoménologie. Je termine avec cette citation de Frampton qui expose le risque de produire une architecture technologique tout en préservant l'aspect ontologique¹⁴ et phénoménale de l'architecture:

There's a peculiar confrontation, or perhaps convergence, between phenomenological and ontological proclivities in architecture and the critique of instrumental reason deriving from Jurgen Habermas, for example. This is one place where architecture should position itself, in part at least, because surely one of the great challenges in the world today is that technoscience continues its relentless modernization of the world without redress. One problem that faces society is how to deal with this dynamic—with a rate of change that is so rapid that the species can barely assimilate

¹² *Ibid.*, p.43.

¹³ *Ibid.*, p.48.

¹⁴ On comprend l'ontologie comme étant l'étude générale de tout ce qui est, (caractéristique de l'être) mais dans notre cas elle prend au fait une allure plus formelle (à la Husserl). Elle peut donc être appliquée à une discipline et Frampton garde cet aspect de l'ontologie dans son examen de la scène architecturale.

it. The unbalanced development of techno-science so destroys references that other kinds of cultural mediation can hardly take place. Architecture is confronted head-on with these value crises or aporia in a way that other cultural fields are not.¹⁵

La position de Frampton viendra d'une façon complémentaire porter son fruit à côté des autres positions théoriques discutées antérieurement pour réfléchir sur la dialectique entre la matière et le signe.

4.3 La matérialité constructive

4.3.1 Apport du texte sur le régionalisme critique

En 1982 Frampton a été invité par Porthoghesi pour participer au catalogue de la biennale de Venise; Frampton décline l'invitation et réagit contre les principes évoqué par les architectes participants. En réaction, il écrit son texte sur le Régionalisme critique qui est publié en 1983 et se lance par la suite dans une longue bataille contre l'idéologie post moderniste. Le Régionalisme Critique¹⁶ est une pensée réactionnelle qui s'efforce de remédier au rejet polémique de l'idéologie moderniste. En opposition au recours aux formes populaires et commerciales, Kenneth Frampton réclame un recours aux formes contextuelles pour résoudre le manque de signification en architecture. Cela se fait en analysant les potentiels de l'architecture locale ce qui permet d'insérer la nouvelle technologie d'une façon plus adéquate. Le texte de Frampton¹⁷ *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance* demande aux architectes de porter une importance plus consciente aux cultures locales afin de rendre l'architecture plus humaine. Frampton emprunte cette notion à Alexandre Tzonis et Liane Lefaivre, qui s'intéressent aux cultures locales: « The

¹⁵ *Ibid.*, p.54.

¹⁶ Le terme de Régionalisme critique fut avancé pour la première fois par Alexander Tzonis et Liane Lefaivre, leur position revendiquait une recherche plus consciente envers le lieu en vue d'une architecture plus humaine. Revoir à ce propos Alexandre Tzonis et Liane Lefaivre dans *The grid and the pathway: An introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis, with Prolegomena to a History of the Culture of Modern Architecture, Architecture in Greece, no. 15* (1981), p.164-178.

¹⁷ Kenneth Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, dans Hal Foster *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (1983).

investigation of the local is the condition for reaching the concrete and the real, and for rehumanizing architecture¹⁸» Cette approche sera développée comme une réponse critique à la montée du postmodernisme dont la polémique par Venturi et les *Grays*¹⁹ faisait partie.

Kenneth Frampton débute son texte en rappelant les dangers de la mondialisation. Il favorise le contrôle des moyens technologiques en vue de mieux visualiser leur finalité formelle et contextuelle. Une interprétation directe et naïve des procédés traditionnels de construction est rejetée en vue d'une architecture mieux adaptée au lieu et à l'époque. Frampton appuie bien son propos sur la culture mondiale en citant ce passage de Paul Ricœur:

The phenomenon of universalization, while being an advancement of mankind, at the same time constitutes a sort of subtle destruction, not only of traditional cultures, which might not be an irreparable wrong, but also of what I shall call for the time being the creative nucleus of great civilizations and great culture, that nucleus on the basis of which we interpret life, what I shall call in advance the ethical and the mythical nucleus of mankind.²⁰

Cette citation de Paul Ricœur, connu pour ses écrits sur la phénoménologie, exprime la problématique au centre du questionnement de Frampton qui s'interroge sur les implications du retour à la tradition. En fait, la réflexion sur la tradition est au cœur du débat postmoderne. Le Régionalisme critique opère ainsi en intégrant la civilisation universelle dont la technologie est le symbole et certain éléments dérivés du contexte et des particularités d'un site. Il faut toutefois distinguer entre le Régionalisme critique et les autres tentatives d'interpréter le langage vernaculaire dans un sens figuratif. Kenneth Frampton revient à cet

¹⁸ Nesbitt, Kate. *An anthology of architectural theory: 1965-1995 Theorizing a new agenda for architecture*, p.481. Originellement dans Alexandre Tzonis et Liane Lefaivre dans *The grid and the pathway: An introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis, with Prolegomena to a History of the Culture of Modern Architecture*.

¹⁹ Le travail de Robert Venturi est au centre des *Grays*, leur travail se présente comme une réaction pas tout simplement au mouvement moderne mais aux *Whites* connus aussi par les *New York five*. Ces derniers ont voulu poursuivre l'interprétation spatiale du mouvement moderne et mettre l'accent sur la recherche formelle. Les *Grays* trouvaient que l'approche des *whites* ne tenait pas en compte la communication.

²⁰ Paul Ricoeur, *Universal civilization and National Culture* (1961), ce texte a été repris par Kenneth Frampton dans son texte sur le régionalisme critique. p.314. Repris aussi dans Kenneth Frampton, *Labour, work and architecture : collected essays on architecture and design*, p.77.

égard pour critiquer l'exemple du Populisme qui utilise des techniques rhétoriques et des images publicitaires pour renforcer la sublimation de l'image. Il critique l'exaltation des significations scénographiques qui restent pour lui trop superficielles. La scénographie n'est pas une pratique critique capable d'aboutir à des réponses qui renforcent les liens entre une culture régionale et une civilisation universelle. Ce courant opère comme un outil de transmission capable de bien véhiculer et communiquer les propos sociaux :

In contradistinction to Critical Regionalism, the primary vehicle of Populism is the communicative or the instrumental sign. Such a sign seeks to evoke not critical perception of reality, but rather the sublimation of a desire for direct experience through the provision of information. Its tactical aim is to attain, as economically as possible, a preconceived level of gratification in behaviouristic terms. In this respect, the strong affinity to Populism for the rhetorical techniques and imagery of advertising is hardly accidental. Unless one guards against such a convergence, one will confuse the resistant capacity of a critical practice with the demagogic tendencies of Populism.²¹

Cette réponse est une réaction implicite contre la théorie de Venturi et de Scott Brown. L'architecture doit se distancer à la fois du mythe du progrès et du retour à l'historicisme qui se manifeste consécutivement par un avancement technologique et par un langage décoratif préindustriel. En prenant en considération d'une façon critique les éléments topographiques et topologiques, le Régionalisme critique intègre consciemment l'architecture moderne tout en tenant compte des particularités offertes par le site. Frampton revendique que les architectes aient un regard critique entre avant-garde et arrière-garde. Je cite:

Architecture can only be sustained today as a critical practice if it assumes an arrière-garde position, that is to say, one which distances itself equally from the Enlightenment myth of progress and from a reactionary unrealistic impulse to return to the architectonic forms of the pre-industrial past. A critical arrière-garde has to remove itself from the both the optimization of advanced technology and the ever-present tendency to regress into a nostalgic historicism or the glibly decorative. It is my contention that only an arrière-garde has the capacity to cultivate a resistant,

²¹ Kenneth Frampton, *Labour, work and architecture : collected essays on architecture and design, op.cit.*, p.82.

identity-giving culture while at the same time having discreet recourse to universal technique.²²

Comme Colin Rowe et Robert Venturi, Frampton part des idiomes de l'architecture moderne et des textes fondateurs notamment celui de Siegfried Giedion. Semblablement à Colin Rowe et Robert Slutzky qui élaborent la notion de transparence évoquée par Giedion, Frampton élabore l'intérêt de ce dernier pour l'architecture régionaliste. Dans sa dernière édition publiée en 1963, Giedion ajouta une section intitulée *Architecture Universelle et développement régional* portant sur l'Opéra de Sydney de John Utzon, ouverte au public en 1973. Quoique similaire à celui de Giedion, le regard de Frampton viendra remédier contre la critique des postmodernes à l'égard de l'architecture moderne en évoquant le lien que peut avoir une architecture universelle avec une culture locale. Le but ne serait pas d'imiter les formes culturelles mais de s'en servir pour une meilleure intégration et pour prendre conscience des relations que tisse une œuvre bâtie avec le site. Le Régionalisme critique ne devrait pas être lu comme une catégorie stylistique mais comme une réaction critique. On va s'attarder dans notre lecture de cet ouvrage de Frampton sur deux cas en particulier; celui de Tadao Ando et de John Utzon.

L'évocation de l'œuvre de Tadao Ando permet à Frampton de souligner la façon ingénieuse avec laquelle l'architecture retravaille les modes de construction et le langage architectural, comment elle peut s'appuyer sur toutes les possibilités offertes par le site et la technologie moderne. Je cite Frampton: « And I suppose it would be possible to say that the method I have selected is to apply the vocabulary and techniques developed by an open Universalist Modernism in an enclosed realm of individual lifestyles and regional differentiation.²³ » Rappelons que Tadao Ando, fasciné par l'architecture de ces ancêtres, tente d'intégrer dans ses projets les qualités distinctives de l'architecture traditionnelle japonaise tout en restant en continuité avec l'architecture moderne. Frampton écrit :

²² *Ibid.*, p.81.

²³ Kenneth Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, op. cit., p.324.

Light changes expression with time. I believe that the architectural materials do not end with wood and concrete that have tangible forms but go beyond to include light and wind which appeal to our senses... Detail exists as the most important element in expressing identity... Thus to me, the detail is an element which achieves the physical composition of architecture, but at the same time, it is a generator of an image of architecture.¹⁸⁶

Il note qu'Ando confectionne la surface du béton armé pour lui attribuer une qualité abstraite. La tactilité des matériaux contribuent à éveiller la perception géométrique de l'espace. Il exploite ainsi les limites constructives tout en appliquant les principes constructifs de l'architecture moderne; c'est le traitement du matériau qui donne à l'espace ses qualités phénoménologiques. En mentionnant cet aspect existentiel chez Ando, Frampton ancre sa position dans une vision ontologique et phénoménologique de l'architecture. Ce point demeure important à noter parce qu'il parviendra non seulement à s'opposer à la position scénographique de Venturi et de Scott Brown mais aussi à s'interroger sur les pratiques néo-modernistes. Malgré que Frampton se considère un descendant de l'école néo-moderniste anglaise, cette quête de l'aspect ontologique et phénoménologique de la construction s'oppose à la vision technologique radicale de Banham. Quoique Frampton, comme les brutalistes, préconise que l'architecture puise son langage des matériaux *trouvés comme tels*, il ne favorise pas un langage industriel pur mais recherchera une représentation qui se trouve à la rencontre du site et de la construction. En contact avec la pensée Heideggérienne, la position politico-sociale de Frampton se développe dans son modèle tectonique qui préconise une architecture à la rencontre du lieu et de la construction. Ce double aspect de la tectonique sera étudié plus en détail dans la deuxième partie de ce chapitre qui traitera du projet tectonique de Frampton. Il faut toutefois souligner que le recours à la tectonique dans son essai du Régionalisme critique reste toujours limité à l'espace architectural.

L'exemple de John Utzon, sera celui de l'église *Bagsvaerd* (fig.9) édifée à Copenhague entre 1973 et 1976. Frampton explore l'aspect matériel et formel de la coque extérieure, il mentionne que quoiqu'elle soit en béton armée, sa forme renvoie à une signification locale. Par conséquence, d'après Frampton, ce projet présente une synthèse entre l'architecture universelle et l'architecture locale. Il nous semble que le recours de Frampton à Utzon en particulier dérive de la lecture de Giedion et le fait qu'il cherche de

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.325.

entre l'architecture universelle et l'architecture locale. Il nous semble que le recours de Frampton à Utzon en particulier dérive de la lecture de Giedion et le fait qu'il cherche de relier son œuvre à l'histoire de l'architecture. Giedion a recours à Utzon pour parler d'une architecture qui combine à la fois la culture locale et la civilisation universelle.

En somme Frampton dresse les principaux points de ce qui peut être considéré comme les principes du Régionalisme critique :

- 1- Inciter une pratique critique de la modernisation, toutefois qui refuse d'abandonner les aspects progressifs de l'architecture moderne.
- 2- Placer l'emphase sur le lien entre la structure érigée sur le site et le territoire, la notion *place-form* souligne que l'architecte doit respecter les limites physiques de son travail tout en prenant conscience de la limite temporelle de son œuvre.
- 3- Favoriser la réalisation architecturale en tant que fait tectonique plutôt que la réduire à une série d'épisode scénographique.
- 4- Accorder une importance pour les facteurs spécifiques des sites d'implantations comme la topographie, la nature locale et le climat.
- 5- Mettre l'emphase sur le tactile autant que le visuel ; l'environnement peut être expérimenté en d'autres termes que la vue. Il faut être sensible aux perceptions complémentaires comme l'illumination. Cela s'oppose à la tendance de remplacer l'expérience humaine par l'information dans nos sociétés médiatisées.
- 6- Encourager la création d'une culture mondiale qui peut être identifiée régionalement et ce comme un instrument pour atteindre une forme engagée contextuellement de la pratique contemporaine.
- 7- Échapper à l'optimisation de la mondialisation.

Pour une meilleure compréhension de sa position théorique, un survol de ses deux livres *Studies in Tectonic culture* et *Labor, Work and Architecture* est nécessaire pour nous permettre d'identifier les principales notions directrices qui viendront s'ajouter à son cheminement théorique²⁵. D'abord, ses textes sur la tectonique dans *Studies in Tectonic culture*, serviront à comprendre sa pensée sur la question de la construction et la tectonique. Ensuite, son livre *Work, Labor and Architecture* présentera une anthologie de son travail et mettra le doigt en particulier sur le tournant social de sa carrière.

4.4 La signification constructive

4.4.1 L'apport du Livre *Studies in Tectonic Culture* publié en 1995

Le livre *Studies in tectonics culture* (1995) présente l'aboutissement d'une recherche développée à l'université Columbia de New York. L'intérêt de Frampton pour la tectonique débute dans sa réaction critique contre les théories postmodernes dans son texte sur le régionalisme intitulé *Towards a critical Regionalism: Six point for an architecture of Resistance* publié en 1983. Eduard Sekler fut l'un des premiers contemporains à utiliser le mot tectonique dans son livre *Form, Modernism and History* en 1965, il l'emploiera pour établir la distinction, qu'il juge fondamentale en architecture, entre structure, construction et tectonique. Dans la même logique, Frampton reprend le thème tectonique déjà entrepris dans son premier texte pour insister sur la dimension matérielle, constructive et tactile de l'architecture alors que les architectes postmodernes avaient tendance à réduire l'architecture à la question de l'image figurative. Frampton écrit :

²⁵ La réaction de Frampton débute avec son texte sur le Régionalisme critique mais ne s'arrêtera pas à cet état. Sa production théorique sera ultérieurement amplement alimentée par la pensée socialiste de Hannah Arendt et plus particulièrement son ouvrage *La condition humaine*. Hannah Arendt conscientise Frampton aux exigences sociales ce qui le pousse à réfléchir par la suite sur les liens que tisse l'architecture avec la société. Cette recherche l'emmènera à exploiter la dialectique entre la technique et la représentation au sein de la construction ainsi que la dialectique qui existe entre la tradition et l'innovation. En se basant sur ces considérations, Frampton développe un modèle critique qu'il va solidifier tout au long de ses écrits.

The tectonic tradition is such that it has constantly sought, at one and the same time, both to create the new and reinterpret the old. Notwithstanding the idiosyncrasies of any particular architect, it is in its essence, anti-individualistic, for unlike painting and sculpture it is not given to the subjective creation of images. In this sense the figurative is denied to architecture both subjectively and objectively; and while architecture inevitably possesses sculptural qualities, in and of itself it is not sculpture.²⁶

Frampton souligne qu'en mettant l'accent sur l'espace, les architectes du mouvement moderne ont négligé les significations qui se rapportent à d'autres considérations. Toutefois, l'enveloppe qui délimite l'espace agit par sa matérialité et par son mode de construction et du fait elle tisse des rapports avec tous les aspects de la conception architecturale. Frampton souligne cette idée pour incorporer les efforts de l'architecture moderne et parler de la tectonique comme une expression de l'architecture qui peut justement exister hors des limites historiques du Mouvement Moderne. En accordant les créations architecturales avec leurs modes de constructions, la tectonique dépasse la notion de l'espace pour devenir uniquement une question de construction. Cet aspect l'exposera sur les enjeux constructifs entre la matérialité et le signe. On verra par la suite que le développement de la tectonique dépasse la simple réaction du début pour aboutir à une réflexion plus poussée des enjeux matériels et sémantique de la construction. Comme l'explique Réjean Legault, le projet de Frampton est de réagir aux enjeux architecturaux au-delà de la notion du lieu et du temps.²⁷

En parcourant certains projets modernes Frampton révisé l'histoire de l'architecture en insistant sur l'expression de la forme construite. Il démontre que cette apparence expressive est le fruit d'une recherche intentionnelle et progressive à travers l'histoire qui tient compte de l'innovation technique, des nouveaux matériaux et de leurs modes de construction. Ainsi, en évoquant Stanford Anderson, Frampton introduit la notion de la « poétique de la construction ». En fait Anderson évoque cette notion en 1983 pour articuler

²⁶ Frampton, Kenneth, John Cava et Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, *Studies in tectonic culture the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*, p. 375.

²⁷ Réjean Legault souligne que : « Pour Frampton, la continuation de la tradition tectonique devient un acte de résistance et un facteur essentiel au développement futur des formes architecturales. Vue de cet angle, la tectonique n'apparaît pas seulement comme un simple regard rétrospectif, mais comme un véritable programme d'action en devenir » Legault, Réjean. « La trajectoire tectonique » dans *Le projet tectonique* sous la dir. de Jean-Pierre Chupin et Cyrille Simonnet, p.29.

un aspect plus sémantique de la tectonique. Selon ce dernier, la tectonique ne renverrait pas seulement à l'activité de fabriquer une construction matériellement appropriée mais plutôt à l'activité qui élève la construction au niveau de la forme artistique.²⁸ Dans ce sens, la notion de la tectonique renvoie à la fois à la structure et à la forme. On a vu, dans le paragraphe précédent, que l'image tectonique relève directement des matériaux et des formes de la construction; la spatialité est inséparable de l'apparence de ses composants formels. En associant l'aspect sémantique à la forme constructive, Anderson permet à Frampton de distinguer les deux aspects dialectiques de la tectonique; l'aspect structurel et l'aspect sémantique. Toutefois, l'aspect structurel chez Anderson renvoie à une lecture constructive, cet aspect sera interprété par une lecture matérielle chez Frampton. À partir de ce moment, Frampton applique la tectonique dans ces deux aspects matériels et sémantiques tout au long de son interprétation du savoir architectural. Avec son projet tectonique, il cherche à trouver une plateforme commune à l'expression architecturale à travers l'histoire.

Au début, il fait un survol historique du terme tectonique. Les grecs utilisaient le mot *tekton* pour désigner la construction en bois ce qui relie la tectonique à « l'art de la fabrication ». Il revient également sur les notions fondatrices de l'architecture pour présenter une nouvelle lecture de l'objet bâti qui est issue de trois composantes convergentes : le *topos*, le *typos* et la tectonique. Après cette introduction étymologique il fera une distinction entre la réception française qui elle est orientée sur l'idéal gréco-gothique et la réception allemande orientée plutôt sur la sensibilité de la construction. Cette distinction demeure très importante pour la suite et servira de point d'ancrage pour comprendre les enjeux entre la technique et la représentation poétique de la tectonique. La différence entre ces deux modes de réceptions réside dans le fait que l'idéal gréco-gothique s'inscrit dans une approche objective et raisonnée qui découle directement de la réalité constructive –les écrits de Viollet-le-Duc témoignent de cette question de vérité constructive et seront à l'origine de l'élaboration des théories structurelles qui affecteront l'architecture moderne au vingtième siècle. La réception

²⁸ Legault, Réjean. « La trajectoire tectonique » dans *Le projet tectonique* sous la dir. de Jean-Pierre Chupin et Cyrille Simonnet, *op.cit.*, p.26-27. Originellement dans Stanford Anderson, "Peter Behrens and the New Architecture of Germany, 1900-1917", VOL 2., these de doctorat, université de Columbia, 1968. Repris dans Kenneth Frampton, *Labour, work and architecture: collected essays on architecture and design*, *op.cit.*, p.87.

allemande, de son côté, mettra l'emphasis sur la poétique de construction. Cette dernière se développe dans le travail de Karl Bötticher et Gottfried Semper. L'approche de Bötticher est résumée dans son livre *Tektonik des Hellenen* (la tectonique chez les Grecs) publié en 1852 dans lequel il essaie d'explorer les rapports entre la structure et l'ornementation. Cette exploration le conduit à développer les notions de *kernform* et de *kunstform*, que l'on pourrait traduire par « forme constructive » et « forme artistique ». Ces deux notions lui serviront à distinguer entre l'aspect constructif et l'aspect artistique de la construction au niveau de la façade. Semper de son côté, explore dans son ouvrage *Der Stijl in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* publié en 1860, une lecture plus anthropologique basée sur l'interprétation de la hutte des Caraïbes (fig.10). Malgré que la tectonique diverge de l'idée même de la construction, elle aura des significations différentes avec Gottfried Semper et Karl Bötticher. Dans son essai intitulé « l'épreuve tectonique : rétrospective et prospective d'un concept » dans le livre *le projet tectonique* Cyrille Simmonet confirme ce point en soulignant que « La longue thèse de Bötticher et le traité de Semper placent la question du style à la croisée des axes constructifs et décoratifs, où l'on repère chez Bötticher les germes d'une théorie de la perception et, chez Semper, le principe prévaut de la production dans le sens de la fabrication.¹⁹¹ » Selon Bötticher ce qui fonde la tectonique n'est pas de l'ordre architectural mais plutôt de l'ordre de l'assemblage des matériaux. Ces deux notions qui dérivent directement de l'architecture vont structurer le langage architectural au XIXe siècle¹⁹². Avec la montée de l'industrialisation, les institutions et les enjeux constructifs requièrent plus de rationalité dans l'agencement de leurs fonctions et l'architecture devient de plus en plus reliée à la fonctionnalité des espaces et leurs utilité vis-à-vis la nature de l'occupation. Les deux notions de perception et de fabrication, vont se développer à la fin du XIXe siècle pour devenir espace et construction. L'arrivée de la révolution industrielle et les nouvelles possibilités offertes par l'ingénierie accéléreront la recherche structurelle tandis que l'arrivée de l'innovation technologique distanciera davantage la production architecturale de la poétique et l'engagera dans un défi

¹⁹¹ Ibid., p.84.

¹⁹² Cela nous rappelle en particulier les théories de Pugin et de J.M Richards qui s'interrogent sur la relation entre la construction et la décoration.

technologique qui a tendance à faire partie d'une vision technocratique du monde. Cet aspect technologique de la production a été bien célébré par Reyner Banham. À l'opposé de ce dernier, Frampton nous rappelle constamment les risques de la réduction de l'architecture à une simple marchandise technologique. Il écrit :

Here then as elsewhere, we are confronted with the time-honored challenge that Paul Ricoeur once formulated as "how to become modern and return to sources" or, to put in another terms, how to maintain the tectonic trajectory in the face of a postindustrial civilization that seeks nothing less than the reduction of the entire world to one vast commodity.³¹

Dans le même esprit, Frampton attire notre attention sur les conséquences de l'utilisation des ordinateurs dans la conception architecturale. Il souligne la fragilité des folies avant-gardes par rapport à l'aspect rationnel de l'architecture et condamne les projets produits par des logiciels pour leur gratuité formelle. L'architecte doit pouvoir s'emparer de la technologie moderne pour mieux représenter les valeurs que notre société nous transmet.

En faisant une relecture de ces deux théoriciens, Frampton cherchera à trouver une direction commune au savoir architectural qui lui permettra d'organiser les différents enjeux entre la construction et la représentation. Dans son interprétation de Frampton, Réjean Legault exprime à ce propos que :

Dans ce système, les parois légères en textile qui constituent l'habillage de la hutte traduisent la présence et la forme de la structure portante. La division formulée par Semper entre l'aspect technique et l'aspect symbolique des structures sert de point de départ à Frampton pour introduire la distinction entre la dimension « ontologique » et la dimension « représentationnelle » des formes techniques. Frampton établit une opposition entre la peau, l'enveloppe qui « re-présente », et le cœur du bâtiment qui en est à la fois la structure et la substance.³²

Il y a ici la reformulation d'une dialectique entre l'aspect *ontologique* et l'aspect *représentationnel* des formes techniques qui reformule la dialectique antérieure de Semper. Le constructif apparaît de fait aussi chargé sémantiquement que peut l'être le spatial dans

³¹ Frampton, Kenneth, John Cava et Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*, op.cit., p. 376.

³² Legault, Réjean. « La trajectoire tectonique » dans *Le projet tectonique* sous la dir. de Jean-Pierre Chupin et Cyrille Simonnet, op.cit., p.28-29.

l'architecture moderne. Ce faisant, Frampton, remplace la notion du programme et de la technologie des Brutalistes par la dialectique entre la dimension *matérielle* et la dimension *sémantique* de la construction. En même temps, cette dialectique lui permet de proposer un modèle qui s'oppose à la dialectique sémiologique du *hangar décoré* et du *canard* formulé par Venturi et Scott Brown. Si on essaie d'interpréter la dialectique de Frampton en un modèle qui s'apparente à celui de Venturi et de Scott Brown, on pourrait peut-être parler d'un *canard décoré*. Ces interprétations permettront au concepteur de réfléchir sur l'aspect ontologique et physique tout en y associant l'aspect sémantique.

Frampton fait ensuite un retour sur l'architecture moderne qui nous permet de confirmer l'existence d'une tradition tectonique qui s'est développée tout au cours du vingtième siècle. Il commence avec Wright et l'aspect formel du béton, Perret et la vision idéaliste de l'ossature en béton armé en passant par Mies et la « spiritualisation des formes tectoniques », Kahn et l'idée de « tectonique spatiale », Utzon et la dimension « transculturelle des formes tectoniques » et finalement en arrivant à Scarpa et « la poétique du joint ». L'élaboration du travail conceptuel du joint chez Scarpa illustre le désir de Frampton de dégager la matérialité et la signification. Pour renforcer son propos, il fait recours à l'architecture nordique de Sverre Fehn dans laquelle l'usage de la brique comme matériau traditionnel se fait d'une façon originale et consciente. Le mode d'assemblage de la brique est au centre de cette particularité et lui attribue sa contemporanéité. Je cite Fehn:

The use of a given material should never happen by choice or calculation, but only through intuition and desire [...] however the material is never a color without construction. [...] when stone is place upon stone, its form resides in the joint. [...] The calculated number celebrates the victory of the void, a fertile poverty... In a world that is determined by calculation, material loses all capacity for the expression of constructive thought.³³

Plus qu'un apport historiographique, le livre de Frampton *Studies in Tectonic Culture* constitue une lecture critique de la pratique architecturale. Il réinsère ainsi la tectonique au sein du débat contemporain et montre qu'elle présente une réflexion enrichissante et plus profonde qu'une analyse scénographique du paysage commercial et

³³ Kenneth Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, op. cit., p.358.

populaire. En contre partie, il invite les architectes à réfléchir sur les enjeux de la réalité constructive de l'architecture loin des influences interdisciplinaires. Il essaie ainsi de trouver des pistes plus cohérentes qui englobent tous les éléments constitutifs de l'architecture.

Le modèle tectonique de Frampton présente certaines affinités avec les principes Brutalistes, le recours à cette opposition au sein de la construction reformule la sensibilité brutaliste et l'assujettit à une nouvelle vision matérielle capable d'engager une signification constructive. À la différence des théories formelles de Venturi et de Scott Brown, la position matérielle et représentationnelle de Frampton restent intimement attachée à l'ontologie de l'architecture. En somme le raisonnement de Frampton renvoie à l'autonomie de l'architecture, toutefois il présente son modèle comme une réflexion critique plutôt qu'une théorie. Son projet tectonique reste affiné à un mode d'expression et vise à inciter les architectes à prendre conscience des enjeux entre le social et le constructif. Réjean Régault observe que « conçu de cette façon, la culture tectonique ne serait pas tout entière contenue dans la culture architecturale, mais recouperait d'autres sphères de production culturelle.³⁴ » Ce faisant, il souligne l'apport de la tectonique comme une culture architecturale. Cela renforce davantage l'idée que son projet tectonique ne se prête pas à une théorie mais présente un modèle doctrinal qui balance entre la critique et l'éthique.

4.5 La réception du travail de Frampton sur la tectonique

Le livre *Le projet tectonique* publié en 2005 discute la notion de la tectonique et suggère de la relire sous deux catégories : la tectonique comme une catégorie analytique et la tectonique et comme projet critique. Je résume rapidement ces deux positions qui vont nous aider à mettre en évidence l'aspect que peut présenter cette réflexion dans notre étude sur le

³⁴ Legault, Réjean. « La trajectoire tectonique » dans *Le projet tectonique* sous la dir. de Jean-Pierre Chupin et Cyrille Simonnet, *op.cit.*, p.39. Régault note que Tim Culvhouse suggère d'aller au-delà de l'analyse des trajectoires individuelles d'architectes pour viser à rendre compte de la dimension collective du processus constructif. L'avenir de la tectonique réside ainsi dans la culture tectonique qui consiste à prendre conscience de la diversité des acteurs de l'acte constructif et de stimuler les échanges entre la pensée et la pratique architecturales et d'autres domaines d'investigation artistiques et intellectuels.

constructif et le sémantique. Les auteurs distinguent en gros entre deux aspects de la tectonique.

4.5.1 La tectonique comme catégorie analytique

Dans son essai sur le régionalisme critique édité en 1983, Frampton présente la tectonique comme un fondement antagoniste à la pensée scénographique de l'architecture langage à l'ère postmoderne. Il insiste en contre partie sur la dimension matérielle et constructive de l'architecture. Par la suite, dans son livre *Studies in Tectonic Architecture*, cette vision évolue vers un projet critique. En explorant la notion de la tectonique, il introduit d'autres notions qui lui permettront de pallier à l'absence de la signification en architecture. Cet aboutissement se prête bien à un modèle de pensée analytique. Réjean Legault le souligne dans sa section intitulée « la tectonique comme projet analytique », je cite : « Un système conceptuel permettant de lire, ou de relire, le corpus historique et les réalisations contemporaines.³⁵ » L'évaluation de cette notion à travers l'histoire de l'architecture lui permet de constater que la tectonique n'est plus celle de Bötticher, de Semper ou de Schmarsow³⁶ mais se prête à un siècle de réalisations et de réflexions théoriques sur l'architecture. Frampton introduit ainsi la tectonique au centre du débat actuel et la présente comme une catégorie analytique.

4.5.2 La tectonique comme projet critique

Le passage de la pensée de Kenneth Frampton du régionalisme critique à la tectonique s'est fait dans son texte le *Rappel à l'ordre : The Case for the Tectonics* publié en 1990. À la rencontre de l'œuvre d'Hannah Arendt, la pensée de Frampton devient plus critique et

³⁵ Legault, Réjean. « La trajectoire tectonique » dans *Le projet tectonique* sous la dir. de Jean-Pierre Chupin et Cyrille Simonnet, *op.cit.*, p.35.

³⁶ Legault, dans le même paragraphe note que Schmarsow s'attaque explicitement à la conception de l'architecture en tant que « art de construction » formulée par Semper. Pour cet auteur la tectonique et la spatialité se diffèrent; August Schmarsow propose de voir l'architecture comme étant « une créatrice d'espace ». *Ibid.*, p.35.

s'oppose vivement contre la privatisation capitaliste de l'architecture. Réjean Legault affirme dans sa section intitulée « La tectonique comme projet critique » la nature critique et éclectique de la pensée de Frampton: « Il témoigne du fait que sa pensée est toujours en mouvement, et que les concepts qu'il met de l'avant, loin d'être des entités fixes, sont avant tout des instruments des véhicules pour faire avancer la réflexion critique.³⁷ » La démarche intellectuelle de Frampton se situe à la croisée du social et de l'architecture, il s'interroge en fait sur la place de l'architecture dans la société. Cet intérêt découle directement de l'influence de l'œuvre d'Arendt et de celle de Heidegger.

Frampton présente le rapport de la relation physique au bâtiment comme un remplaçant de la scénographie populaire. Legault montre par la suite que Frampton renforce son propos en formulant les deux notions de *product-form* et de *place-form*. Legault écrit « La notion *product-form* désigne une architecture dont les formes sont largement déterminées par les méthodes modernes de production. Par opposition, la notion *place-form* désigne l'élément topographique lourd ancré au sol et qui paraît offrir une résistance à la superstructure légère déposée par-dessus.³⁸ » La question de la scénographie cède sa place à une notion plus phénoménologique qui dépend de son rapport au lieu physique et au contexte d'intégration.

En manipulant les composants de l'architecture, Frampton démontre que le processus de fabrication de la forme bâtie se prête mieux au site et au lieu, loin de l'image scénographique des postmodernes. L'emploi de l'expression « l'art de fabrication » inclut la présence phénoménale et poétique dans la construction. L'auteur les réinsère dans le discours à propos de l'expérience physique et sensorielle de l'objet bâti. La tectonique n'est pas seulement une technique de construction mais révèle aussi un potentiel d'expression. C'est donc un art qui n'est ni figuratif, ni abstrait mais plutôt matériel et poétique. Le bâti est devrait être ainsi plutôt tectonique et tactile que scénographique et visuel. Cette section marque les soucis de Frampton de ne pas se limiter à une idéologie mais de conserver plutôt

³⁷ *Ibid.*, p.36.

³⁸ Legault, Réjean. « La trajectoire tectonique » dans *Le projet tectonique* sous la dir. de Jean-Pierre Chupin et Cyrille Simonnet, *op.cit.*, p.38.

un regard critique par rapport aux enjeux architecturaux. Cet aspect nous ramène à ce que Culvahouse surnomme *culture tectonique* et qui renforce en fin de compte la nature du projet de la tectonique comme lieu de lecture critique.

4.6 La dialectique entre le physique et le social

4.6.1 L'apport du livre *Labor, Work and Architecture* paru en 2004

Le livre *Labor, Work and Architecture* consiste en une anthologie de textes publiés à partir des années 1960 dans lequel Frampton offre une interprétation de son parcours intellectuel. À de nombreuses reprises, Kenneth Frampton évoque l'influence majeure sur sa pensée du livre d'Hannah Arendt, intitulé *La condition humaine*. Ce livre, publié en 1958, lui a permis d'ancrer davantage son raisonnement dans le contexte socioculturel et l'adapte mieux à l'hierarchie réaliste de la société occidentale contemporaine. Dans le même esprit qu'Hannah Arendt, Frampton distingue entre les deux thèmes Travail et Œuvre : le travail est assimilé à la survie des êtres humains et tout ce qui a rapport avec leurs besoins biologiques. En ce sens, la construction est une réponse instrumentale au besoin humain de se trouver un abri. Tandis que l'œuvre induit un symbolisme social qui dépasse par sa nature *existentialiste* ces besoins. Il est toutefois indispensable de comprendre l'importance et le poids que Frampton attribue à son titre par rapport au contexte socioculturel et comment il relie le tout à la condition d'existence même de l'architecture. Pour se faire, Frampton voulait se référer par son choix de titre *Labor, Work and Architecture* au livre de Siegfried Giedion *Space, Time and Architecture* publié en 1949. Ce parallélisme entre les deux titres est flagrant pour montrer la place que Frampton attribue à son ouvrage et l'enracinement qui lui consacre. Au-delà de cette filiation textuelle, Frampton reprend la notion de régionalisme discutée dans la dernière version de 1963 de Giedion avec l'exemple de l'opéra de Sydney. Le livre de Giedion *Space, Time and Architecture* publié en 1941 a eu un immense effet et a servi de fondement académique et professionnel pour plusieurs générations. Toutefois, l'importance majeure de ce texte réside dans son contenu qui relève d'un changement de paradigme. *Espace* et *Temps* sont les deux notions fondatrices de l'architecture moderne et le livre de Giedion les place au centre de sa structure. L'utilisation des deux thèmes Travail et

Œuvre dans l'ouvrage de Frampton souligne l'importance primordiale qu'il accorde à ces deux thèmes. Les deux termes Travail et Œuvre deviennent les deux « nouvelles » notions fondatrices de l'architecture contemporaine. Frampton souhaite donc d'un changement de paradigme qui sera basé sur la notion du travail comme action existentialiste de l'être humain et l'œuvre comme place symbolique de l'architecture dans le *Polis*. En adaptant la vision d'Hannah Arendt du *Polis* comme base de tout régime démocratique, Frampton ancre son projet théorique dans une vision politisée de la culture et qui est basée sur la différence entre le travail et l'œuvre. L'architecture participe à la construction de la scène publique en tant que symbole de la société qu'elle représente. Il désire transposer la pensée socialiste d'Arendt dans sa vision en architecture comme réaction aux idéologies formelles associées à la scénographie commerciales et populaires.

Les deux textes majeurs *Toward a critical Regionalism : Six points for an Architecture of Resistance* et *Rappel à l'ordre : the case for the tectonic* restent bien ancrés dans une idéologie spatiale et constructive. Cependant, son approche comparative avec Hannah Arendt est justifiée pour son apport au niveau social et politique. Frampton recourt à l'aspect sémantique pour réconcilier ces deux volants de sa pensée. Il faut préciser toutefois que le sens sémantique chez Frampton se rapporte à la valeur constructive et engage la notion du social dans un rapport qui porte sur la place de l'architecture dans le social. Cela est différent de la vision sémiologique de Venturi et de Scott Brown qui est une tentative de communiquer au moyen de l'architecture. Il en arrive ainsi à associer le sens social dans la matérialité physique. Pour Frampton, cet apport s'attache surtout au niveau de la culture constructive qui énonce et lance les bases de la connaissance architecturale. Dans cette insertion socioculturelle le concept de la tectonique trouve son épanouissement physique et social. Pour Hannah Arendt :

Ce qui fait de la société de masse une réalité si difficile à accepter n'est pas, du moins de façon primordiale, la quantité de personnes qui la composent, mais bien que le monde dans lequel ces personnes évoluent a perdu la capacité de les faire se rassembler, de les mettre en relation tout autant que de leur permettre de les distinguer.³⁹

³⁹ Repris dans Kenneth Frampton, « The Humanist v. the Utilitarian Ideal », *Architectural Design*, vol 38, no.3 (march 1968), p.134-6.7. Traduit par François Giraldeau dans « The Tectonic

Frampton proclame une architecture hiérarchisée capable de distinguer l'espace privé de l'espace public. Cette distinction appuie davantage la séparation entre le *Travail* et *Œuvre* dans le travail d'Hanna Arendt. Frampton relève ce point à de nombreuses reprises et l'utilise pour consolider sa déclaration vis-à-vis la place de l'architecture dans la société. Cette idée trouve encore une fois sa place dans la division entre le *travail* qui indique une temporalité qui relève de la vie de tous les jours alors que l'*œuvre* garde son côté transcendantal. Cette pensée s'insère dans une vision phénoménologique, cela amène une nouvelle dimension qui s'oppose au modèle sémiologique de Venturi et Scott Brown et qui s'éloigne des idéologies avant-gardes ou structuralistes. Par sa signification constructive, l'architecture prendra un rôle plus efficace et plus présent dans l'organisation du rapport entre l'aspect physique et l'aspect social de nos environnements. Ce rapport apporte une nouvelle alternative qui relie l'architecture à la ville par le biais de la construction; par son acte d'assemblage des matériaux, assiste à la formation de la société.

En se basant sur les écrits de Hans Georg Gadamer et Georgia Warnke, Frampton articule la dialectique entre la tradition et l'innovation comme un potentiel pôle d'influence :

we understand history not simply because we make it but also because it has made us; we belong to it in the sense that we inherit its experience, project a future on the basis of the situation that the past has created for us and act in the light of our understanding of this past, whether such understanding is explicit or not.⁴⁰

Frampton nous parle de la relation entre la tradition et l'innovation, Frampton fait recours à cette nouvelle dialectique pour introduire un autre axe de pensée qui l'éloigne des enjeux constructifs et le conduit à questionner la production technologique. Il s'agit pour lui d'un retour à la technologie, un thème cher à Heidegger, en plus, ce faisant, Frampton arrive à interroger la production technologique contemporaine et son rapport au social. Il évoque

Revisited » par Kenneth Frampton dans *Le projet tectonique* sous la dir. de Jean-Pierre Chupin et Cyrille Simonnet, *op.cit.*, p.207.

⁴⁰ Frampton, Kenneth. 2002. *Labor, Work and Architecture: collected essays on architecture and design*, p.17. (Introduction : tradition an innovation). Repris de Georgia Warnke dans son étude de la philosophie de Gadamer. *Gadamer : Hermeneutics, Tradition and Reason*, Stanford University Press, 1987, p.39.

David Chipperfield pour son engagement envers la technologie tout en préservant le respect de la tradition.

... We must resolve the possibilities of a shapeless future with the significance and meaning of established forms and experience. That which has been with which could be, memory and imagination. Architecture inherits the consequence of general technological advance, occasionally encouraging, rarely determining. In fact we may say that despite the rhetoric, materials and construction methods have charted a relatively slow path of change compared with other technologies.⁴¹

Chipperfield ne prend pas une position ferme par rapport à la tradition et l'innovation mais tente de s'enrichir de leurs apports mutuels. La tradition elle-même c'est une forme de technologie appropriée à un moment dans l'histoire, le fait de prendre la tradition en considération c'est aussi d'accepter de s'insérer dans l'évolution de la technologie et faire part de ces deux domaines complémentaires. L'architecte portugais Alvaro Siza s'exprime clairement à cet égard quand il mentionne que « Les architectes n'inventent rien, ils ne font que transformer la réalité. » L'introduction de la technologie dans l'architecture pourrait se faire d'une façon naturelle, sans prendre nécessairement une tournure obligatoire. L'union entre la tradition et la technologie⁴² pourra résulter en un produit mieux adapté à la fois à l'actualité scientifique et au contexte urbain.

4.7 La dialectique entre la signification constructive et la matérialité constructive

Différemment de son premier essai où la notion de la tectonique était toujours associée à l'espace, dans son ouvrage sur la tectonique, l'espace architectural cède sa place à la matérialité et la tactilité des assemblages des matériaux et de leurs modes de construction. La préoccupation de la tectonique se déplace ainsi du côté du constructif. En soulignant l'aspect sémantique de la tectonique, il met en évidence deux aspects du constructif : matériel et sémantique. Néanmoins, cette dialectique ne reflétant aucune préoccupation sociale, il y ajoute la dialectique entre l'innovation et la tradition pour placer son projet dans l'actualité de

⁴¹ *Ibid.*, p.17 Originellement dans David Chipperfield, « Tradition and Invention », 2G *Revista Internacional de Arquitectura*, no 1, Barcelona : Gustavo Gili, 1997, p.131.

⁴² Cette dialectique était à la base du modèle technologique de Banham.

la scène architecturale et lui conférer un aspect critique et évolutif. Kate Nesbitt remarque que ce fait renvoie à une opposition chez Frampton.

Il était déjà possible de discerner deux positions distinctes et opposées sur la tectonique : l'une qui insiste sur le rôle fondateur de la structure et du détail dans la production du sens en architecture, [...] l'autre qui insiste plutôt sur la différence radicale des conditions techniques et culturelles de la situation contemporaine et qui suggère que la tectonique prenne en compte la révolution numérique au tournant millénaire.⁴³

Cette interprétation formule la dialectique qui existe au sein de la pensée de Frampton entre le constructif, qui se définit par les enjeux entre la matière et le sémantique, et l'aspect socioculturel, qui se définit par la dialectique entre l'innovation et la tradition. Ces deux axes viennent renforcer l'aspect analytique et critique de son projet.

En somme, ce que nous retenons se situe sur deux niveaux : le premier au niveau du constructif et le deuxième au niveau de l'interprétation socioculturelle. Le niveau constructif se distingue par son aspect matériel et sémantique. Frampton désire que le terme tectonique à part sa nature constructive et contextuelle intègre par sa configuration l'émotion en architecture, il insiste que l'on voit la tectonique comme un système capable de transmettre des sensations créées par la construction. Il part de l'aspect brutale et de l'image qui perturbe des Brutalistes pour y ajouter la sémantique provenant de l'aspect physique de la construction. Ce faisant, il associe le signe au constructif et l'oppose au message populaire et scénographique. L'autre aspect se situe au niveau de l'interprétation socioculturelle de son projet. Le risque de se laisser dominer complètement par un langage technologique restreint l'architecture et en contre partie, la renonciation à la technologie moderne risque de priver la construction de certaines convenances. Frampton essaie de réconcilier la production technologique avec la société qu'elle sert en poussant les architectes à être plus conscients de l'impact physique et temporel de leurs bâtiments dans un lieu. Pour conclure cette partie, en y associant l'aspect sémantique, Frampton tente d'intégrer dans son projet les deux aspects de la dialectique; matériel et significatif. Toutefois, à la différence de Venturi et de Scott Brown, le signe est un message constructif et non sémiologique. La communication en architecture se fait donc par le biais de l'image constructive de la tectonique.

⁴³ Repris dans Legault, Réjean. « La trajectoire tectonique » dans *Le projet tectonique* sous la dir. de Jean-Pierre Chupin et Cyrille Simonnet, *op.cit.*, p.30.

Le premier volet de la dialectique entre ces deux positions sera développé dans le travail de David LeatherBarrow. Ce théoricien analysera cette tension sur l'aspect matériel de la surface dans son livre *Surface architecture*, il renforce son propos avec des études de cas contemporains et présente l'aspect matériel du constructif comme le support des appropriations du lieu et du temps en architecture. Le deuxième volet de la dialectique qui traite de l'aspect socioculturel sera métamorphosé avec Alejandro Zaera Polo dans sa version politisé de la paroi, ce dernier ramène la question de la signification au niveau du traitement de l'enveloppe.

Frampton nous suggère une structure capable de répondre à la fois aux considérations théoriques et à la validité de l'histoire matérielle de l'architecture. Dans ce sens, il nous présente un modèle critique qui combine l'histoire et la théorie. Il est intéressant de souligner que dans le développement de sa pensée, Frampton n'a pas rejeté totalement la notion de signe; la construction demeure un système de signes. Il remplace le modèle sémiologique des postmodernes par un modèle constructif qui présente la matérialité comme un aspect autoréférentiel à l'architecture et représente les idéaux comme un aspect extra référentiel à l'architecture. On relève dans ce raisonnement une dialectique de la présentation et de la représentation. Frampton écrit:

It is undeniable that over the course of this past century the tectonic has assumed many different forms, and it is equally clear that its significance has varied greatly from one situation to the next. Yet one thing persists throughout this entirely trajectory, namely that the presentation and representation of the built as a constructed thing has invariably proved essential to the phenomenological presence of an architectural work and its literal embodiment in form. It is this perhaps more than anything else that grounds architecture in a cultural tradition that is collective rather than individual; that anchors it, so to speak, in a way of building and place-making that is inseparable from our material history.⁴⁴

Frampton fait recours à cette notion comme une tentative de répondre à la problématique de base qui s'interroge sur les risques de l'industrialisation de la production. Il utilise en fait la signification qu'il accorde à la construction pour ancrer son propos dans une vision phénoménologique.

⁴⁴ Kenneth Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, op. cit., p.375.

Il faut toutefois mentionner que le modèle de Frampton ne peut pas être décrit comme une théorie et encore moins comme une théorie de la façade mais plutôt comme un projet critique. Néanmoins, ses propos participent à la transformation de la dialectique de la matière et du signe en architecture. Par le biais du projet tectonique, le développement de la façade retrouve son identité autonome à travers les enjeux matériels et sémantique de la construction. On peut à la limite constater que son exploration dépasse la façade pour chercher les aspects tectoniques de la surface. Il y a même ainsi un sens ontologique dans la façon de construire; le constructif attribue par son apparence une valeur sémantique au bâtiment. La surface reprend ainsi une profondeur significative qui dérive de sa matérialité physique et de son agencement constructif. En se basant sur ce fait, on peut dire que le matériau dépasse son sens usuel de matière de construction pour atteindre une forme de signification dictée par l'architecte à travers la construction. En associant le matériel au sémantique au niveau du constructif, le concepteur est dorénavant capable à travers son élaboration des modes de constructions de la façade de répondre aux enjeux physiques et sociaux de l'architecture.

CONCLUSION

L'étude des principaux textes théoriques ayant marqué la culture architecturale après les années 1940 révèle l'existence d'une dialectique entre le signe et la matière qui se manifeste au niveau des modèles de représentation. Cette dialectique possède sa propre histoire et s'avère enrichie par l'existence de plusieurs dialectiques sous-jacentes au sein des différentes positions théoriques. Si l'on ne discerne pas une théorie de la façade, on reconnaît toutefois, dans les différentes positions, des modèles qui se superposent les uns sur les autres au cours de l'histoire récente de l'architecture.

La première partie du mémoire examine l'hypothèse d'une opposition dialectique entre l'approche formaliste de Colin Rowe et de Robert Slutzky et les principes brutalistes promus par Reyner Banham. La deuxième partie retrace le développement de cette dialectique au sein du modèle sémiologique de Robert Venturi et de Denise Scott Brown et la confronte à l'approche ontologique et phénoménologique de Kenneth Frampton.

Les deux essais de Rowe et Slutzky intitulés « Transparence: littérale et phénoménale » ont reconceptualisé la notion de transparence héritée du mouvement moderne. Les auteurs ont basé leur analyse formelle des façades architecturales sur des considérations d'ordre optique tirées de la théorie de la Gestalt, notamment sur l'ambiguïté perceptuelle créée par certaines formes particulières. La théorie de la Gestalt leur a permis de développer un modèle dialectique de la transparence qui distingue la transparence littérale, qui permet au regard de traverser la membrane de verre transparent de la façade, et la transparence phénoménale, qui est elle suggérée par la superposition de plans verticaux dans un espace peu profond. L'identification de la transparence phénoménale leur permet de dépasser une simple opposition binaire entre les figures et les fonds pour opérer plutôt dans un système ouvert et ambigu qui combine frontalité et profondeur. La dialectique entre la transparence littérale et

phénoménale les a conduits à suggérer qu'un système d'ordonnement des formes pourrait exister.

Le formalisme de Rowe et de Slutzky sera critiqué par les brutalistes qui vont ériger l'image des matériaux *tels que trouvés* en emblème de leur opposition. Les Brutalistes s'opposeront à ces considérations formelles pour réclamer des principes qui tiennent compte de la matérialité de l'apparence et qui exigent, au nom de l'éthique, la présentation véridique de la technologie et du programme. En s'appuyant sur l'éthique de la vérité constructive, le brutalisme déplace la perception purement rétinienne des figures ambiguës vers la réception de l'image émotive des matériaux trouvés. Si la critique brutaliste dirige le regard vers la matérialité de l'architecture, elle n'est fondée sur aucune théorie de la perception. Ils érigent en fait une dialectique entre « figure ambiguë » et « image qui perturbe ».

La deuxième partie, examine comment la dialectique entre l'ambiguïté perceptuelle et l'image brutaliste s'est métamorphosée, dans les décennies suivantes, en une dialectique opposant le modèle sémiologique de Venturi et de Scott Brown et le modèle constructif de Frampton. Dans *Complexity and Contradiction in Architecture*, Robert Venturi se base sur des considérations optiques et programmatiques ainsi que sur les théories littéraires (New Criticism) pour préconiser une architecture ambiguë et néo-maniériste. En joignant l'aspect optique du Pop Art à la notion de l'objet trouvé et en adoptant l'idée, évoquée par Colquhoun, que le sens est transmis par des signes conventionnels, il parvient avec Denise Scott Brown et Steven Izenour dans *Learning from Las Vegas* à introduire un modèle sémiologique d'analyse : ce n'est plus la brique¹ qui compte mais plutôt le symbole. Les apparences des façades consistent en un assemblage de symboles conventionnels puisés dans le contexte populaire ou commercial. Ces images trouvées sont appliquées sur la façade, qui devient un véhicule d'information distinct de l'organisation spatiale et de toutes les considérations fonctionnelles et technologiques. Ils théorisent leur approche à l'aide de la dialectique du *hangar décoré* et du *canard*. Ils favorisent le signe communicatif du *hangar décoré* sur l'expression expressive du *canard* qu'ils associent au brutalisme. Venturi et Scott Brown parviennent ainsi à superposer le modèle sémiologique sur l'ambiguïté perceptuelle :

¹ La critique de Venturi s'adresse directement à Louis Kahn et à sa maxime « qu'est-ce que la brique veut devenir ».

ce modèle sémiologique enrichit ainsi l'ambiguïté perceptuelle d'une ambiguïté plus sémantique.

Kenneth Frampton critiquera les limites du modèle sémiologique. Selon lui, la sémiologie réduit la signification à un message; elle ne s'occupe pas réellement de la signification proprement dites mais s'interroge uniquement sur certains mécanismes de la communication, tout en oubliant les mécanismes de production. Frampton, héritier de la sensibilité brutaliste pour la matérialité, lui opposera la matérialité et la signification constructive en architecture. Pour pallier au manque de fondement théorique du brutalisme, il introduit une approche ontologique pour examiner les aspects culturels de la tectonique. En explorant les significations qui se rapportent à la construction, il parvient ainsi à centrer ses propos sur la signification de la matérialité architecturale. À la différence de l'interprétation sociale de Venturi et de Scott Brown qui est contenu dans la communication au moyen de signes conventionnels, le social chez Frampton est teinté d'une couleur néo-marxiste : l'architecture peut présenter et incarner des idéaux sociaux. Il s'éloigne de l'approche de l'histoire de l'art pour explorer des significations matérielles qui sont issues des idéologies architecturales.

Les déplacements relatifs à chaque position théorique enrichissent et modifient les modèles antérieurs. Ainsi, l'introduction de la sémiologie a déplacé l'ambiguïté perceptuelle par une ambiguïté sémantique. Par la suite, les lectures phénoménologiques de la matière ont pu introduire des notions sensorielles. Les débats actuels sur l'apparence des bâtiments semblent héritiers des explorations dialectiques antérieures : l'opposition actuelle entre les caractéristiques phénoménologiques de la surface et la signification politisée de l'enveloppe semble constituer une troisième mutation de la dialectique entre matière et signe.

En continuité avec la théorie de Venturi et de Scott Brown, le modèle d'Alejandro Zaera Polo s'appuie sur une démarche politisée qui incite les architectes à explorer la signification de l'enveloppe. En contrepartie, David Leatherbarrow et Mohsen Mostafavi partent du modèle constructif de Frampton et explorent la matière dans une approche phénoménologique qui s'interroge sur les appropriations du lieu et du temps comme facteurs déterminants de la pensée architecturale. Le contenu de la représentation est au cœur des questionnements actuels. Leatherbarrow et Mostafavi lui substituent la notion

d'*appropriation*, qui désigne l'impact de la performance du lieu et du temps sur la conception de la surface. Leurs travaux témoignent de leur désir de valoriser la matérialité et la performance phénoménologique de la surface. Alejandro Zaera Polo critique l'inefficacité de la représentation traditionnelle et propose un modèle alternatif dans lequel la signification de l'enveloppe est conçue comme l'interface entre l'architecture et son contexte.

Notre recherche a permis d'identifier que la dialectique du signe et de la matière s'est transformée en trois temps depuis les années 1950. La dialectique de la façade, qui opposait la composition monumentale des Beaux Arts et la transparence moderne, est devenue, au fil du temps, plus largement un questionnement sur les enjeux et les possibilités de la représentation architecturale, donc un questionnement tant au niveau des idées représentées que des moyens utilisés pour les représenter. Pour le dire autrement, il y a un déplacement dans la conception de l'apparence architecturale de la composition de la forme vers une exploration plus approfondie de la signification à la matière. La surface et l'enveloppe deviennent ainsi un des plus importants lieux de la conceptualisation en architecture. Il nous paraît toutefois indispensable de garder une distance critique à ces interprétations. Dans ce sens, l'enjeu pour nous n'est pas de produire une théorie de la façade mais plutôt de suggérer des pistes pouvant aider à penser les questions qui se rapportent à la conception de l'apparence en architecture.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE ANNOTÉE

- Rowe, Colin. 2000. « Transparence : littérale et phénoménale », *Mathématiques de la villa idéale : et autres essais*; traduit de l'anglais par Frank Straschitz, Paris : Hazan ; parution originale, *Perspecta*, vol. 8, 1963, pp. 45-54.
- Rowe, Colin et Robert Slutzky. 1993. «Transparency: Literal and Phenomenal, part 2». *Architecture Culture*. in Ockman, p.206-225. (First published in 1971).
- Banham, Reyner. 1955. « The New Brutalism», *Architectural Review*, no 118 (décembre), 354-361; réimprimé dans Reyner Banham, *A Critic Writes*, Berkeley: University of California Press, c1996, 7-15.
- Banham, Reyner. 1966. « The New Brutalism: Ethic or Aesthetic? », London: *Architectural Press*, traduction française, *Le brutalisme en architecture: éthique ou esthétique?*, Paris: Dunod, 1970, p196.
- Banham, Reyner. 1960. « Stocktaking », *Architectural Review*. no 127 (février). P. 93-100.
- Venturi, Robert. 1966. *Complexity and contradiction in architecture*. New York, Museum of Modern Art Press, 135 pages p.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown et Steven Izenour. 1972. *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass.: MIT Press, p.188.
- Frampton, Kenneth, John Cava et Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts. 1995. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 430 p.
- Frampton, Kenneth. 2002. *Labour, work and architecture: collected essays on architecture and design*. London: Phaidon Press, 352 p.
- Frampton, Kenneth. 2007. *Modern architecture: a critical history*, 4th. London: Thames & Hudson, 424 p.
- Leatherbarrow, David, et Mohsen Mostafavi. 2002. *Surface architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 264 p.

Zaera-Polo, Alejandro. 2008. « The Politics of the Envelope, Part I ». Log: Aftershocks: Generation(s) since 1968, vol.13/14, (automne), p.193-207.

Zaera-Polo, Alejandro. 2009. « The Politics of the Envelope, Part II ». Log: *Observations on architecture and the contemporary city*, vol.16, (printemps, été), p.97-132.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

1957. «Report on a Debate on the Motion 'that System of Proportions Make Good Design Easier and Bad Design More Difficult'. *RIBA Journal*, no. 64, p. 456-463.

1971. «The Institute for Architecture and Urban studies». *Casabella*. vol. 35, p. 100-102. In *Avery Index to Architectural Periodicals*.

1972. *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York: Wittenborn.

1979. *Venturi and Rauch signs of life, symbols in the american city*. Venice, Calif.: Environmental Communications. Germann, Georg. 1991. *Vitruve et le vitruvianisme introduction à l'histoire de la théorie architecturale*. Coll. «Architecture». Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, viii, 264 p.

1980. «Interview: Robert Venturi and Denise Scott Brown». *Harvard architecture review*. vol. 1, p. 228-239. In *Avery Index to Architectural Periodicals*.

1980. *Architecture 1980: The Presence of the Past. Venice Biennale*. New York: Rizzoli, p.350.

1982. *Le Corbusier textes choisis : architecture et urbanisme*. Paris: Editions du Moniteur, 123 p.

Alazar Jules, Hebert Jean-Pierre, 1961. De la fenêtre au pan de verre, Dans l'œuvre de Le Corbusier, Dunod, Paris, 58 p. p.

Arendt, Hannah. 2005. *Condition de l'homme moderne : premier chapitre : la condition humaine*, 2e éd. Paris: Nathan, 117 p.

Ascher-Barnstone D. 2003. «Transparency: a Brief Introduction». *Journal of Architectural Education*. Vol. 56, No. 4, p.3-6

- Banham, Reyner, et Penny Sparke. 1981. *Design by choice*. Coll. «Ideas in Architecture». London: Academy Editions, 152 p.
- Banham, Reyner. 1960. *Theory and design in the first machine age*. London: Architectural Press, 338 p.
- , 1962 « The Spec-Builders: Towards a Pop Architecture, » *Architectural Review*, Vol. 132 no.785 (July), p.43-46.
- Banham, Reyner, et Mary Branham. 1996. *A critic writes essays by Reyner Banham*. Berkeley: University of California Press, xv, 351 , [318] de planches p.
- Barriere, Philippe, et Sylvia Lavin. 1991. «Entre imagination sociale et architecture [interview]». *Architecture d'aujourd'hui*, no 273, p. 92-104. In *Avery Index to Architectural Periodicals*.
- Barnstone, Deborah Ascher, et MyiLibrary (Service en ligne). 2005. *The transparent state architecture and politics in postwar Germany*. London: Routledge p. En ligne. <<http://www.myilibrary.com/?id=16806>>.
- Beck, Haig. 1976. «Letter from London». *Architectural design*. vol. 46, p. 121. In *Avery Index to Architectural Periodicals*.
- Bolter, J. David, et Diane Gromala. 2003. *Windows and mirrors : interaction design, digital art. and the myth of transparency*. Cambridge, Mass.: MIT Press, xi, 182 p.
- Boyd, Robin. 1967. «The Sad End of New Brutalism ». *Architectural Review*, no. 845 (juillet), p.9-11.
- Brownlee, David Bruce, David Gilson De Long, Kathryn Bloom Hiesinger, Robert Venturi, Denise Scott Brown, Philadelphia Museum of Art, Museum of Contemporary Art (San Diego) et Heinz Architectural Center. 2001. *Out of the ordinary Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates : architecture, urbanism, design*. Philadelphia. New Haven, Conn.: Philadelphia Museum of Art, Yale University Press, x, 277 P. p.
- Caragonne, Alexander et Charles W. Moore. 1995. *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*. The MIT Press. P. 462.
- Chaslin, François. 1991. «Venturisme, un bilan: un rêve américain». *Architecture d'aujourd'hui*, no 273, p. [86]-91. In *Avery Index to Architectural Periodicals*.
- Chupin, Jean-Pierre, Cyrille Simonnet et Kenneth Frampton. 2005. *Le projet tectonique*. Coll. «Collection Archigraphy». Gollion: Infolio, 222 p.
- Collins, Peter. 1971. *Architectural judgement*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 220 pages p.

- Colquhoun, Alan. 1981. *Essays in architectural criticism modern architecture and historical change*. Coll. « Oppositions books ». Cambridge, Mass.: MIT Press, 215 p.
- , 2009. *Collected essays in architectural criticism*. London: Black Dog Pub., 351 p.
- , 1967. «Typology and Design Method», *Arena*, vol. 83, (June), p.43-50
- Eisenman, Peter. 1963. «Toward an Understanding of Form in Architecture», *Architectural Design*, vol. 33 (octobre), p. 457-8; reproduit dans *Eisenman Inside Out: Selected Writings, 1963-1988*, New Haven: Yale University Press, c2004, pp. 2-9.
- Eisenman, Peter. 1971. «Notes on Conceptual Architecture: Toward a Definition» *Casabella*, no 359-360,(décembre), p. 49-57; reproduit dans *Eisenman Inside Out: Selected Writings, 1963-1988*, New Haven: Yale University Press, c2004, pp. 10-27.
- Eisenman, Peter. 2006. *The Formal Basis of Architecture: Dissertation 1963*, Lars Müller Publishers; Facsimile Ed edition.
- Fanelli, Giovanni, et Roberto Gargiani. 2008. *Histoire de l'architecture moderne : stucture i.e. structure et revêtement*, 1re éd. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 460 p.
- Forty, Adrian. 2000. *Words and buildings*. London: Thames & Hudson Ltd., p.286 (T.Mayne, 1991)
- Foster, Hal. 1983. *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Bay Press: Port Townsen. 159. p
- Frampton, Kenneth. 1971. «America 1960-1970. Notes on Urban Images and Theory», *Casabella*, no 359-360, P. 25-40.
- , 1980. *Modern architecture a critical history*. Coll. «World of art». New York ; Toronto: Oxford University Press, 324 p.
- , 1982. *Modern architecture and the critical present*. London: Architectural design profile, 119 p.
- Frampton, Kenneth. et Stan Allen, Hal Foster. 2003. *A conversation with Kenneth Frampton*. Vol.106 (october). MIT Press. p.35-58.
- Giedion, S. 1962. *The Eternal Present: The Beginnings of Art*. Kingspot, TN: Pentheon. P.42(from: 'Transparency: A brief Introduction)
- , 1967. *Space,time and architecture the growth of a new tradition.5th ed.rev.and enl*. Coll. «The charles eliot norton lectures for 1938 39». Cambridge, Mass.: Harvard

University Press, 897 pages p.

G.E Kidder Smith. 1950. *Switzerland builds-its native and modern architecture*. The Architectural press, London, 1950. 234p.

Guitori, Jacques. 1982. Le Corbusier; textes choisis, Architecture et Urbanism. Paris, Moniteur 125 p.

Hays, K. Michael. 1990. «Rebuttal: Theory as a Mediating Practice». *Progressive Architecture*, vol. 71:11 (November), p.98-100, 158.

Hays, K. Michael, et Columbia University. Graduate School of Architecture Planning and Preservation. 1998. *Architecture theory since 1968*. Cambridge, Mass.: MIT Press, xv, 807 p.

-----, 1984. «Critical Architecture: Between Culture and Form». *Perspecta*, Vol.21, p.14-29.

Herdeg, Klaus. 1983. *The decorated diagram. Harvard Architecture and the failure of the Bauhaus Legacy*. Cambridge Mass., 78 p.

Herzog & de Meuron, Ulrike Jehle-Schulte Strathaus et Architekturmuseum in Basel. 1989. *Herzog & de Meuron*. Bale: Wiese, 77 p.

Herzog & de Meuron., Thomas Ruff, Steven Holl, Peter Blum Edition. et Swiss Institute (New York N.Y.). 1995. *Architectures of Herzog & de Meuron*, 2nd. New York: P. Blum Edition : Blumarts, 35, [160] p.

Hersey, George L. 1988. *The lost meaning of classical architecture speculations on ornament from Vitruvius to Venturi*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 201 p.

Hoesli, Bernard. 1992. *Colin Rowe et Robert Slutzky, Transparence réelle et virtuelle*. Préface par Werner Oechslin. (traduit de l'allemand par Marianne Brausch et sylvain Malfroy). Les éditions du Demi-cercle, Paris. P.140

Russell. James S. 1998. « VSBA Today ». *Architectural Record*, (February), p. 58-67. (Interview with RV and DSB; features Disney Gas Station, GVC, POH, Whitehall, Nikko, Trabant Center)

Jameson, Fredric. 1971. *Marxism and form twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 432 pages p.

-----, 2007. *Le postmodernisme, ou, La logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris: Beaux-arts de Paris, 608 p.

Jencks, Charles. 1991. *Post-modern triumphs in London*. Coll. «Architectural design profile

- no. 91». London, New York: Academy Editions. St. Martin's Press, 90 p.
- , 1977. *The language of post-modern architecture*. New York: Rizzoli, 104 pages p.
- Jester, Thomas C. 1995. *Twentieth-century building materials history and conservation*. New York: McGraw-Hill, 352 p.
- Johnson, Philip, Mark Wigley et Museum of Modern Art (New York N.Y.). 1988. *Deconstructivist architecture*. New York: Museum of Modern Art, 10-20 p.
- Kepes, Gyorgy. 1951. *Language of vision with introductory essays by S. Giedion and S.I. Hayakawa*. Chicago: P. Theobald, 228 pages p.
- Koolhaas, Rem et Hans Ulrich Obrist. 2000. « Re-learning from Las Vegas ». Entrevue avec Robert Venturi et Denise Scott Brown. Geneva, Vol 46-18, no.6, ed.15. (22 August), p.155-157.
- Krauss, Rosalind. 1980. « Death of the hermeneutic phantom » *Architecture and Urbanism* (january), p. 189-219.
- Lavin, Sylvie. 1990. « Essay : The Uses and Abuses of Theory », *Progressive Architecture*, vol 71 :8 (August), p.113-114, 179.
- Leatherbarrow, David. 2002. *Uncommon ground : architecture, technology, and topography*. Cambridge, Mass.: MIT, 335 p.
- , 2009. *Architecture oriented otherwise*. New York, NY: Princeton Architectural Press, 303 p.
- Le, Corbusier. 1924. *Vers une architecture Par le corbusier. Nouv.ed.rev.et augm.* Coll. «L'esprit nouveau». Paris: G. Crès, 243 pages p
- Lehmann, Guenter. 1968. « Pop Architecture ». *Architecture Canada*, (juin) 513, Vol.45, no.6, p.69-71.
- Linder, Mark. 2004. *Nothing less than literal : architecture after minimalism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, viii, 282 p.
- Mallgrave, Harry Francis. 2005. *Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968*. University Press, Cambridge. P. 352.
- Martin, Louis. 2009. Brut or not Brut? Paul Rudolph and the Anglo-American Axis : Acte de colloque sur la réévaluation de Rudolph : architecture et réputation. New Haven Conn., Yale University. P.10

- , 2008. "Notes on the Origins of Oppositions", *Architectural Periodicals in the 1960s and 1970s: Towards a Factual, Intellectual and Material History / Revues d'architecture dans les années 1960 et 1970: Fragments d'une histoire événementielle, intellectuelle et matérielle*. Edited by / Sous la direction de : Alexis Sornin, Hélène Jannièrre, France Vanlaethem. Institut de Recherche en Histoire de l'Architecture. Montréal. p. 146-169.
- Maxwell, Robert. 1992. «Robert Venturi and Denise Scott Brown». *Architectural Design Profile*. No.98, (july-august), p.8-15.
- Mertins, Detlef. 1996. «Transparencies yet to come; Siegfried Giedion and the prehistory of architectural modernity». Thèse de doctorat, New Jersey, Princeton University, p.477.
- Michael Z. Wise, *Capital diplomacy: Germany's search for a new architecture of democracy*, Princeton Architectural Press, 1998, 180p.
- Mitchell, William J. 1998. «Antitectonics : The poetics of virtuality». In *The virtual dimension*, John Beckmann, p. 205-217. New York: Princeton Architectural Press.
- Moos, Stanislaus von. 1987. *Venturi, Rauch, & Scott Brown buildings and projects*. New York: Rizzoli, 336 p.
- Nesbitt, Kate. 1996. *An anthology of architectural theory : 1965-1995 Theorizing a new agenda for architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 606 p.
- Neumann, Eva-Marie. 1996. « Architectural Proportion in Britain 1945-1957 ». *Architectural History*. vol. 39, p. 197-221.
- Ockman, Joan, Edward Eigen et Columbia University. Graduate School of Architecture Planning and Preservation. 1993. *Architecture culture 1943-1968 : a documentary anthology*. Coll. «Columbia books of architecture». New York: Rizzoli, 464 p.
- Oechslin, Werner. 1997. « Transparency: The Search for a Reliable Design Method in Accordance with the principles of Modern Architecture ». In *Transparency*. Birkhäuser: Basel. p, 23.
- Pevsner, Nikolaus. 1949. *Pioneers of modern design from william morris to walter gropius 2d ed*. New York: Museum of Modern Art, 151p.
- Richards, James Maude. 1940. « Criticism », *Architectural Review*. no.87, (May), p.183-4.
- , 1973. *The Castles on the Ground: The Anatomy of Suburbia*. (The Architectural Press,. 1946), London, John Murray, 2nd Ed., p. 96.

- Rohan, M., Timothy. 2007. « Challenging the Curtain Wall: Paul Rudolph's Blue Cross and Blue Shield Building » *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.66, no.1, (Mars), P.84-109.
- Rowe, Colin. 1950. « Mannerism and Modern Architecture ». *Architectural Review*, no 107. (may), p. 289-99.
- , 1972. « Introduction ». *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. [N.Y.] Wittenborn.
- , 2000. « Mathématiques de la villa idéale », *Les mathématiques de la villa idéale et autres essais*, Paris : Hazan; traduction de "Mathematics and the Ideal Villa", *Architectural Review*, 101 (1947), 101-104; republié dans *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1979, c1976
- Rowe, Colin, et Fred Koetter. 1978. *Collage city*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 185 p.
- Russell, James, Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour. 1998. « VSBA today [interview] ». *Architectural record*. vol. 186, p. 252. In *Avery Index to Architectural Periodicals*.
- Schmertz, F. Mildred . 1982. « Learning from Denise: the role in architecture of Denise Scott Brown ». *Architectural Record*, (July), vol.170. no. 9, p.102-107.
- Schulze, Franz. 1968. *Art, architecture, and civilization an overhead transparency program*. Glenview, Ill.: Scott Foresman, 26 pages p
- Schumacher, L.Thomas, et Giuseppe Terragni. 1991. *Surface & symbol Giuseppe Terragni and the architecture of Italian rationalism*. New York: Princeton Architectural Press, 295 p.
- Scott Brown, Denise. 1990. *Urban concepts*. Coll. «Architectural design profile ; 83». London, New York: Academy Editions, St. Martin's Press, 96 p.
- , 1971. «Pop off: Reply to Kenneth Frampton», *Casabella* no 359-360, p. 41-46.
- , 1971. « Learning from Pop ». *Casabella* no 359-360, p.15-24.
- , 1976. « Letter from London ». *Architectural Design*, vol.46, p.121.
- , 1990. «Learning from Brutalism». In *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge Mass: MIT Press, p.203-206
- Scott Brown, Denise et Robert Venturi. 1976. « Elitist! », *Architectural Design*, Vol.46, p. 664.

- Scott Brown, Denise, Matilda McQuaid et Anne Vytlačil. 1990. «Architecture: a place for women». *Architectural design*. vol. 60, p. 1-2. In *Avery Index to Architectural Periodicals*.
- Scully, Vincent Joseph. 1991. *Architecture the natural and the man-made*. New York: St. Martin's Press, xiii, 388 p.
- , 1962. *L'architecture moderne architecture de la démocratie*. Coll. «Les grandes époques de l'architecture universelle». Paris: Editions des Deux-Mondes, 127 pages p.
- , 2003. *Modern Architecture and Other essays selected and with introductions b Neil Levine*, Princeton University Press, 2003, p.399.
- Smithson, Alison et Peter Smithson. 1993. *The New Brutalism*, dans Joan Ockman avec Edward Eigen, *Architecture Culture 1943-1968*, New York, Columbia Books of Architecture, 240-241
- Stern, Robert. 1980. «The Doubles of Post-Modern ». *The Harvard Architecture Review*, Vol. 1. (Spring), p.75-87.
- Summerson, John, et British Broadcasting Corporation. 1979. *The classical language of architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 56 pages p.
- , 1957. «The Case for A Theory of Architecture», *RIBA Journal*, (June), p. 307-310.
- , 1963. *Heavenly Mansions and other essays on architecture*. Norton library, New York. p. 253.
- Ursprung, Philip. 2002. *Herzog et de Meuron, Natural History*. Centre Canadien d'architecture, Montréal, Lars Muller Publishers, 460p.
- Venturi, Robert. 1976. *De l'ambigüité en architecture*. Coll. «Aspects de l'urbanisme». Paris: Dunod, 140 p.
- , 1982. «Diversity relevance and representation in historicism, or plus ça change». *Architectural Record*. (june), p.114-119
- , 1996. *Iconography and Electronics upon a Generic architecture: A view from the drafting room*. MIT Press. P.374
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown et Steven Izenour. 1978. *L'enseignement de Las Vegas ou Le symbolisme oublié de la forme architecturale*. Coll. «Architecture + recherches 8.». Bruxelles: P. Mardaga, 190 p.
- , 2004. *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, Mass.:

Belknap Press of Harvard University Press, ix, 251 p.

-----, 1998. *Entrevue avec Architectural Record*. Vol. 186, (janvier, juin), p.58-67, 252.

Venturi, Robert, Vincent Scully et Christopher Curtis Mead. 1989. *The Architecture of Robert Venturi*. Albuquerque: University of New Mexico Press, xiii, 115 , [118] de planches p.

Vidler, Anthony. 2008. *Histories of the immediate present: inventing architectural modernism*. Cambridge, MA: MIT Press, xvi, 239 p.

-----, 2003. «Literal and phenomenal». *Journal of Architectural Education*. Vol. 56, no.4, (May), p.6-7. Paru encore dans son livre *The architectural uncanny*, p.217-225

-----, 2004. «Colin Rowe», *Eisenman / Krier: two ideologies: a conference at the Yale School of Architecture*. Edited by Cynthia Davidson New York: Monacelli. p.52-61.

Wright, Lance. 1973. «Robert Venturi and anti-architecture». *Architectural review*. vol. 153, p. 262-264. In *Avery Index to Architectural Periodicals*.

Whiteley, Nigel. 2002. *Reyner Banham : historian of the immediate future*. Cambridge, Mass.: MIT Press, xix, 494 p. p.

Wittkower, Rudolf. 1965. *Architectural principles in the age of humanism*. Coll. «Columbia university studies in art history and archaeology». New York: Random House, 173 pages p.

LISTE DES FIGURES

- 1) Le Bauhaus de Walter Gropius, 1925-1926 et L'Arlésienne de Picasso, 1911-1912. Colin Rowe et Peter Slutzky : Transparence littérale et phénoménale, p.219
- 2) L'analyse de l'organisation des plans de la Ligue des nations de Le Corbusier. Colin Rowe et Peter Slutzky : Transparence littérale et phénoménale, p.221.
- 3) École Hunstanton, Norfolk, 1954; Alison et Peter Smithson.
- 4) Projet de l'université Sheffield; Alison et Peter Smithson.
- 5) Crawford Manor, New Haven, 1962-1966; Paul Rudolph.
- 6) Guild House, Philadelphie, 1960-1963; Venturi et Rauch, Cope et Lippincott. Ass.
- 7) La représentation du Hangar décoré dans *Learning from las vegas*, 1972, p.99.
- 8) La représentation du canard dans *Learning from las vegas*, 1972, p.98.
- 9) Église Bagsvaerd, Copenhague, 1973-1976; Jørn Utzon
- 10) Dessin d'une hutte primitive des caraïbes, Gottfried Semper, 1851

Planche 65 Bauhaus,
Dessau. Walter Gropius,
1925-1926.

Planche 66 Pablo
Picasso, *L'Arlésienne*,
1911-1912.

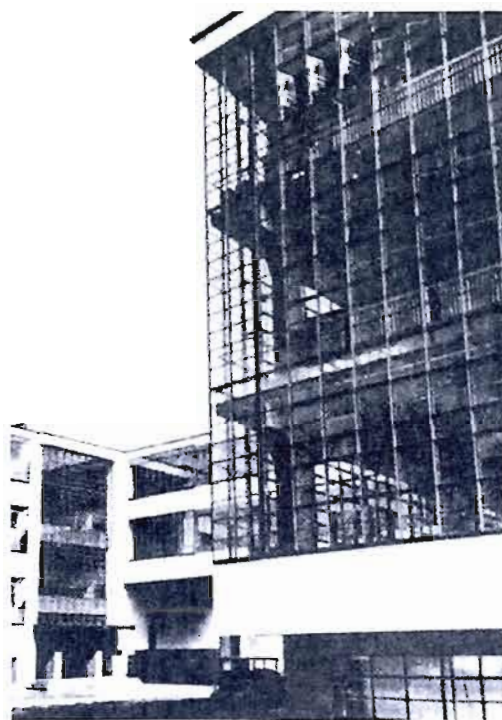


Figure 1 – Le Bauhaus de Walter Gropius, 1925-1926 et *L'Arlésienne* de Picasso, 1911-1912.
Colin Rowe et Peter Slutzky : *Transparence littérale et phénoménale*, p.219.

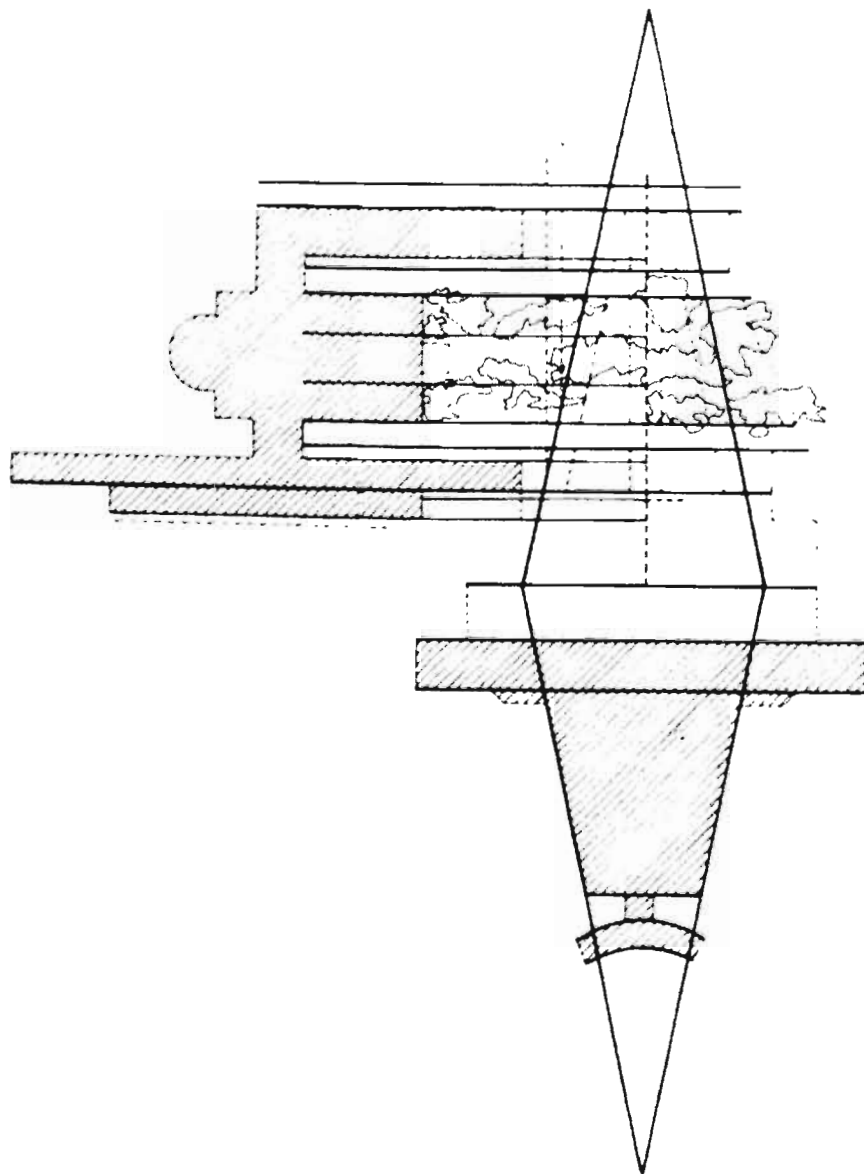


Figure 2 – L'analyse de l'organisation des plans de la Ligue des nations de Le Corbusier. Colin Rowe et Peter Slutzky : *Transparence littérale et phénoménale*, p.221.

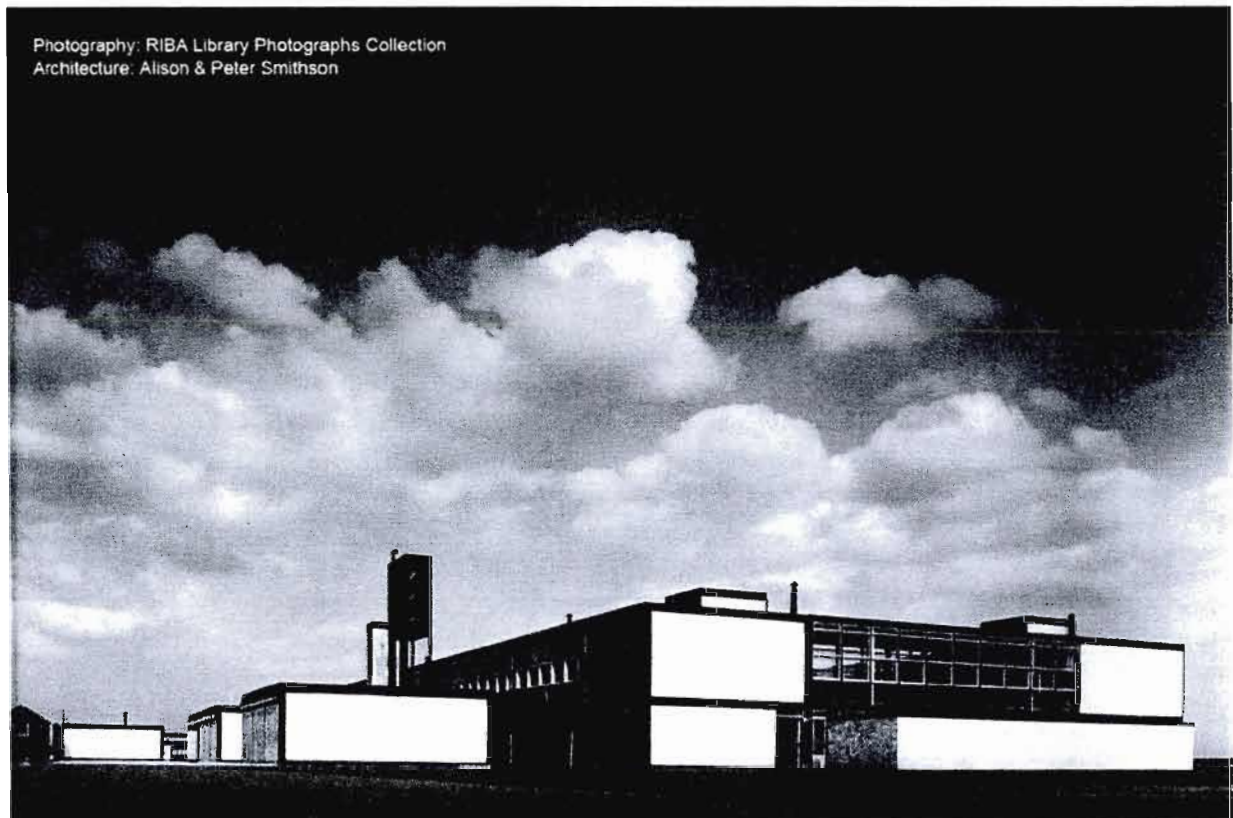


Figure 3 - École Hunstanton, Norfolk, 1954. Architecture :Alison et Peter Smithson.

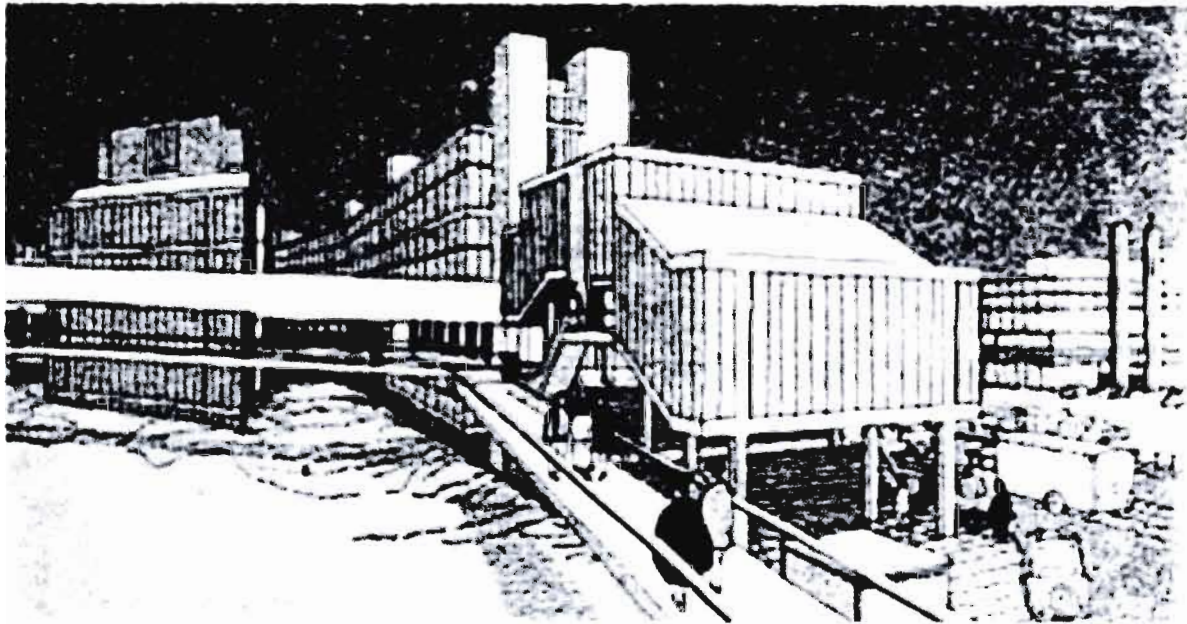
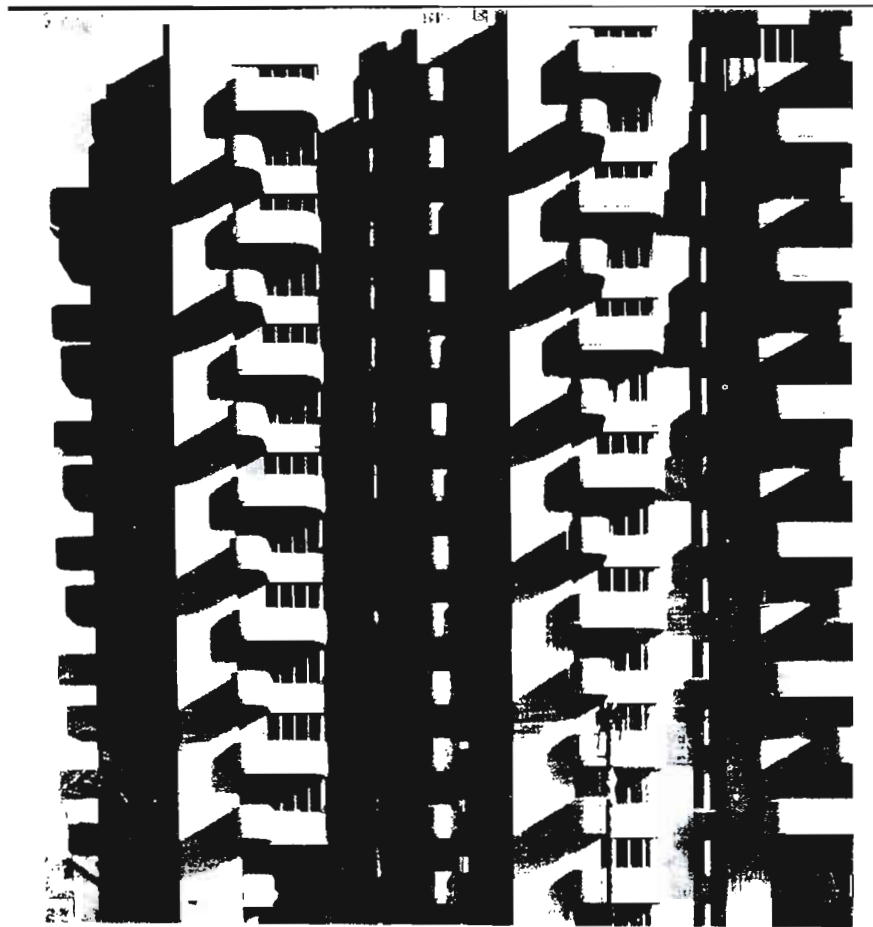
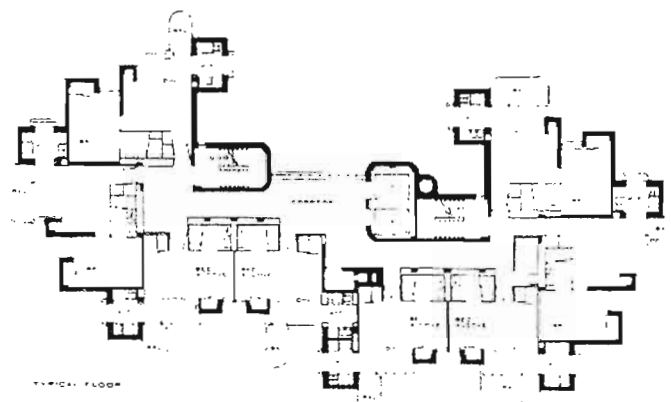


Figure 4 – Projet de l'université Sheffield. Architecture : Alison et Peter Smithson.

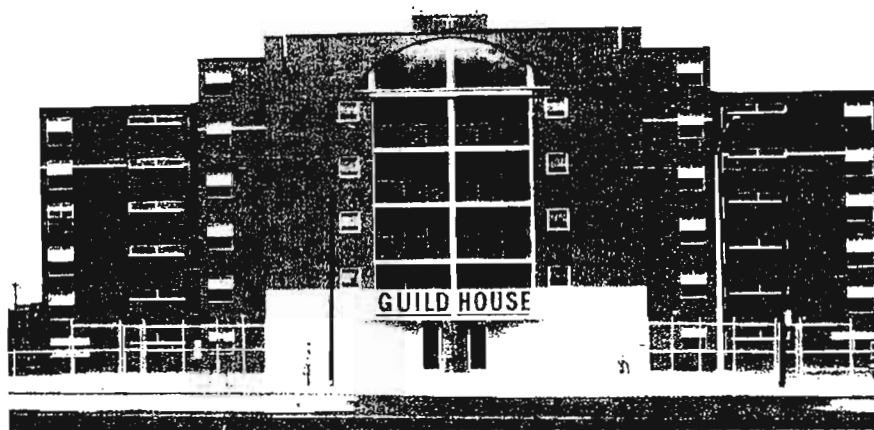


77 Crawford Manor, New Haven, 1962-1966; Paul Rudolph

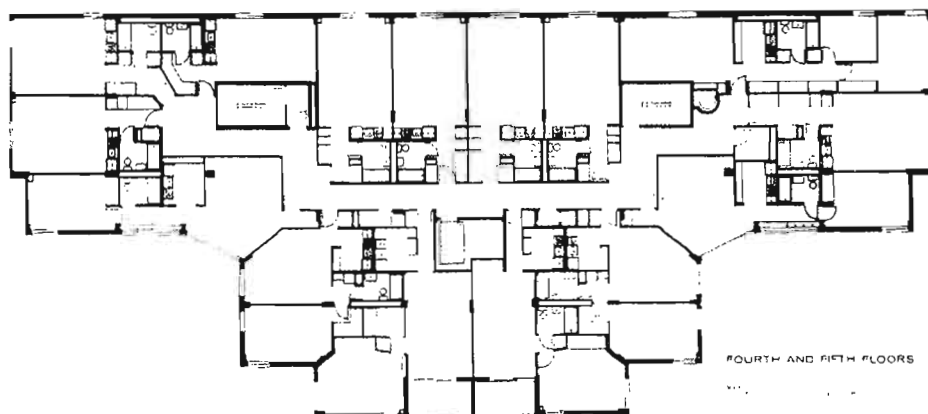


79 Crawford Manor, plan type

Figure 5 – Crawford Manor, New Haven, 1962-1966; Paul Rudolph.



78 Guild House. Logement Quaker pour Personnes Agees. Philadelphie. 1960-1963; Venturi et Rauch, Cope et Lippincott, Ass.



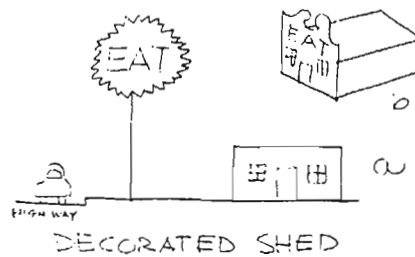
80. Guild House. plan type

105

Figure 6– Guild House, Philadelphie, 1960-1963; Venturi et Rauch, Cope et Lippincott. Ass.

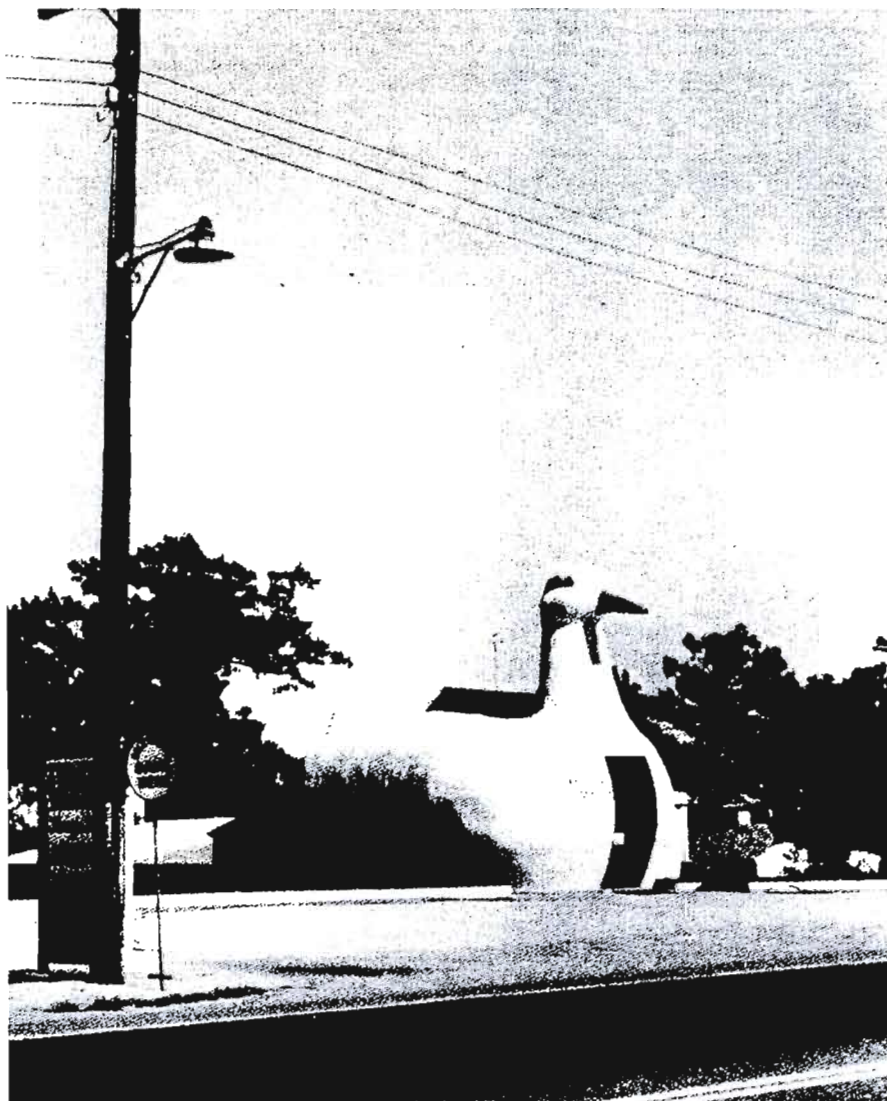


74. Scène de route reproduite de *God's Own Junkyard*

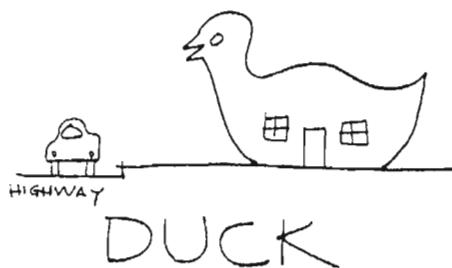


76. Hangar décoré

Figure 7 – La représentation du Hangar décoré dans *Learning from las vegas*, 1972.



73. « Long Island Duckling » reproduit de *God's Own Junkyard*



75. Canard

Figure 8 – La représentation du canard dans *Learning from las vegas*, 1972.

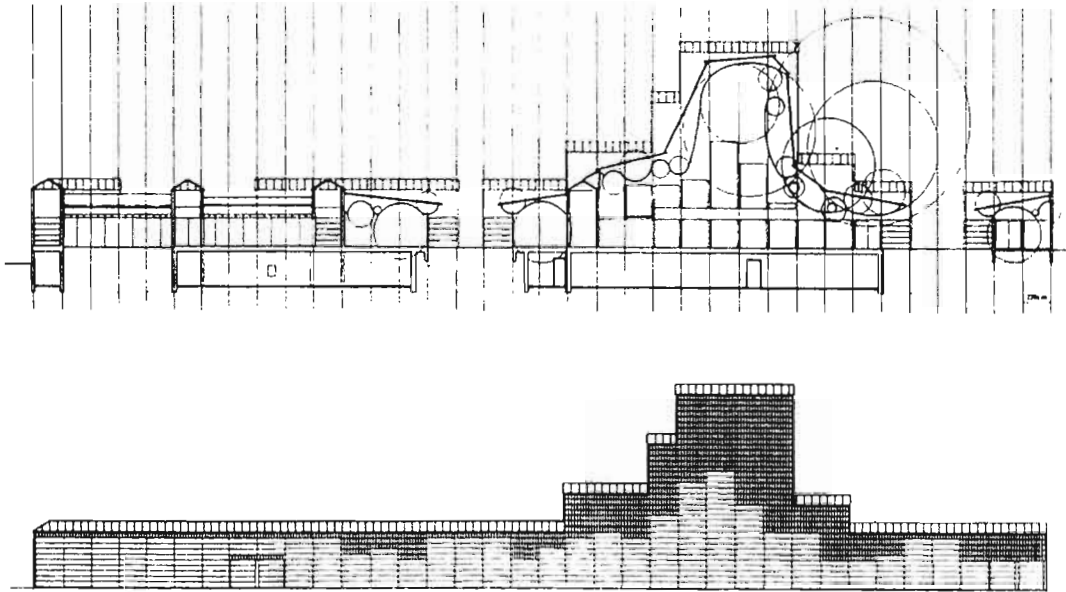


Figure 9– Église Bagsvaerd, Copenhagen, 1973-1976; Jørn Utzon

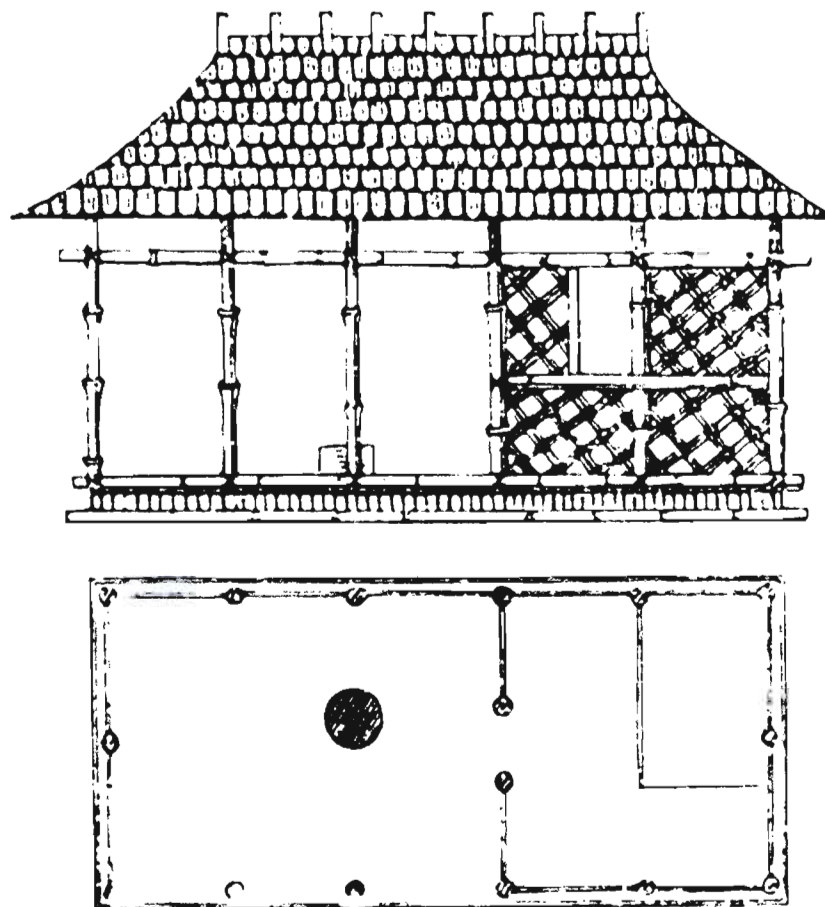


Figure 10– Dessin d’une hutte primitive des caraïbes, Gottfried Semper, 1851